Neue Zeitschrift für Musik.

Begründet von

Robert Schumann.

Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Band 54.

Januar bis Juni 1861.

Mit Beiträgen

von

A. W. Ambros in Prag, R. Bechstein in Meiningen, F. Brendel in Leipzig, H. v. Bülow in Berlin, H. v. Bronsart in Leipzig, P. Cornelius in Wien, A. Dörffel in Leipzig, F. Dräseke in Dresden, J. W. v. Ehrenstein in Dresden, D. H. Engel in Merseburg, Paul Fischer in Zwickau, G. Flügel in Stettin, R. Franz in Halle, J. Gallrein in Magdeburg, Fr. Gerstenkorn in Prag, F. Gleich in Leipzig, C. Gollmick in Frankfurt a. M., A. W. Gottschalg in Tieffurth bei Weimar, H. Gottwald in Breslau, J. Handrock in Halle, L. Kindscher in Köthen, J. Kleinert in Grenzdorf in Schlesien, E. Klitzsch in Zwickau, L. Köhler in Königsberg, C. Kretschmann in Burg bei Magdeburg, C. Kulke in Wien, A. Kullak in Berlin, F. P. v. Laurencin in Wien, W. v. Lenz in Petersburg, F. Liszt in Weimar, P. Lohmann in Leipzig, D. Lorenz in Winterthur, F. W. Markull in Danzig, A. Müller in Darmstadt, G. Nauenburg in Halle, H. Panofka in Paris, C. Petersen in Leipzig, R. Pohl in Weimar, H. Porges in Prag, F. Präger in London, J. Raff in Wiesbaden, C. Riedel in Leipzig, A. Ritter in Schwerin, A. G. Ritter in Magdeburg, K. Ritter in Venedig, G. Rochlich in Leipzig, Th. Rode in Berlin, J. Rühlmann in Dresden, H. Sattler in Blankenburg, R. Schaab in Leipzig, J. Schäffer in Breslau, H. Schellenberg in Leipzig, A. Schlönbach in Coburg, Th. Schneider in Chemnitz, Fr. Schnell in Hannover, E. Schwarz in Berlin, C. Seiffert in Schulpforta, A. Gerdof in Petersburg, F. Sieber in Berlin, W. Staffoff in Petersburg, F. Sobolewski in Cincinnati, R. Viole in Berlin, R. Wagner in Paris, W. Weißheimer in Leipzig, C. F. Weitzmann in Berlin, P. Winkler in Dresden, H. A. Wollenhaupt in New York, H. Zopff in Berlin, — und vielen Ungenannten.

Leipzig,
bei C. F. Kahnt

Leipzig, den 1. Januar 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 1.

Vierundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Ankündigung,

die zweite Tonkünstler-Versammlung im Jahre 1861 betreffend.

Die Versammlung des Jahres 1859 hatte den Beschluß einer regelmäßigen Wiederkehr dieser Zusammenkünfte gefaßt. Den Hauptgegenstand der zweiten Versammlung sollte die Berathung und Feststellung der Statuten des „Allgemeinen deutschen Musikvereins" bilden. Nachdem jetzt dieselben in einem von dem Unterzeichneten verfaßten Entwurf vorliegen (Nr. 11 des 53. Bds.), ist damit die erforderliche Vorarbeit beendet, und die Möglichkeit vorhanden, eine neue Versammlung für das beginnende Jahr anzuberaumen.

Dieselbe soll zufolge wiederholt kundgegebener Wünsche zur allgemeinen Ferienzeit

Ende Juli oder Anfang August des Jahres 1861

— die specielle Feststellung wird bei späteren Bekanntmachungen erfolgen — stattfinden, und ist dafür

Weimar

als der passendste Ort erwählt worden. Allerdings hatte die Versammlung des Jahres 1859 dafür wiederum Leipzig angenommen. Es sind jedoch mehrfache Gründe vorhanden, welche eine Abänderung zu Gunsten des Unternehmens wünschenswerth erscheinen lassen.

Daß ein Wechsel des Orts im Interesse der Besuchenden liegt, um auf diese Weise Gelegenheit zu haben, sich mit den Kunstzuständen und Leistungen der verschiedenen Städte bekannt zu machen, sei nur im Vorübergehen erwähnt. Auch der Umstand dürfte in Betracht zu ziehen sein, daß durch einen solchen Wechsel den Versammlungen immer ein neues belebendes Element zugeführt wird. Abgesehen hiervon jedoch dürfte Weimar nicht blos in Berücksichtigung seiner Vergangenheit, sondern auch im Hinblick auf seine Gegenwart diesmal vor allen anderen Städten berufen sein, die nächstbevorstehende Versammlung bei sich zu empfangen. Weimar ist es, welches unter der Aegide seines kunstsinnigen Regenten überhaupt des regsten Kunstlebens sich erfreut, und ich brauche zur Bestätigung nur an die neuerdings erfolgte Gründung einer Malerakademie zu erinnern, sowie daß dasselbe zum Vorort der Schillerstiftung gewählt worden ist. Weimar ist es ferner auch gewesen, welches für die neuen musikalischen Bestrebungen zuerst einen thatsächlichen Mittelpunct geboten hat, und wenn auch unsere Versammlungen und der zu gründende Musikverein keineswegs exclusiv darauf sich beschränken sollen, so sind sie selbst doch, sowie der Wunsch der Künstler nach einem festeren Verband, Resultat dieses neuen Geistes. Hierzu kommt jedoch schließlich als das Entscheidende, daß uns von dort aus so erfreuliche Zusicherungen gemacht worden sind, eine Protection des Unternehmens auch höheren Orts in Aussicht gestellt, daß wir dies Alles nur mit größtem Dank entgegennehmen können. Der Unterzeichnete ist daher der Ansicht, daß eine Verlegung der nächsten Versammlung nach Weimar die allgemeinste Zustimmung finden dürfte.

Die Dauer des Festes wird auf

Drei Tage

festgesetzt und das specielle Programm ist im Wesentlichen dasselbe, wie das vorige Mal

Die Versammlung erkennt als Hauptzweck Berathung und Feststellung der Statuten des „Allgemeinen deutschen Musikvereins." Es muß also dafür hauptsächlich der nöthige Raum gewährt werden, und es wird deshalb auf mündliche Vorträge diesmal weniger Rücksicht genommen werden können. Außerdem sollen

Drei große Musik-Aufführungen

stattfinden, unter Hinzuziehung zahlreicher auswärtiger Kräfte,
die erste in der Kirche,
die beiden anderen als Concerte im großherzoglichen Hoftheater.

Diese Concerte unterscheiden sich dadurch wesentlich von Aufführungen bei Musikfesten, daß bei diesen Letzteren das große Publicum das wesentlich Betheiligte, Entscheidende ist, während hier die Künstler selbst den zunächst zu berücksichtigenden Hörerkreis bilden. Es würde demnach gar nicht am Ort sein, diesem Kreise oft gehörte, von vielen der Anwesenden häufig genug selbst dirigirte Werke vorzuführen. Der maßgebende Gesichtspunct bei Aufstellung der Programme kann nur der sein, selten oder gar nicht gehörte Werke alter oder neuester Zeit zur Aufführung zu bringen. Diese Concerte sollen nicht das, was bereits feststeht, wiederholen; das bleibt den Aufführungen anderer Art überlassen; sie sollen bahnbrechen und namentlich wird in Zukunft darauf Rücksicht zu nehmen sein, daß bei jeder Versammlung immer eine Aufführung dafür bestimmt ist, den jungen fortwährend vernachlässigten musikalischen Kräften die Schranken zu öffnen.

Ein Comité in Weimar wird in Gemeinschaft mit dem Unterzeichneten die nöthigen Anordnungen treffen und seiner Zeit das Nähere bekannt machen. Das Vorstehende aber schon jetzt beim Beginn des Jahres zu veröffentlichen, erschien nothwendig, damit diejenigen, welche sich zu betheiligen gedenken, ihre Einrichtungen treffen können. Die Einladung ergeht, wie das vorige Mal, an alle Tonkünstler und Künstlerinnen, so wie an Musikfreunde, unter denselben Bestimmungen, wie im Jahre 1859, und ich spreche zugleich die Bitte aus, daß namentlich diejenigen, welche sich bereits als Mitglieder des Allgemeinen deutschen Musikvereins unterzeichnet oder später theils persönlich, theils brieflich angemeldet haben, sowie überhaupt alle bei der vorigen Versammlung Anwesende sich vollständig und ohne Ausnahme betheiligen möchten.

Dieß vorläufig. Alles Weitere soll seine Feststellung bei späteren Bekanntmachungen erfahren.

Leipzig, im December 1860. **F. Brendel.**

Zum neuen Jahr.

Von

F. Brendel.

Gewohnt, beim Jahreswechsel von Zeit zu Zeit den Gang der Ereignisse betrachtend zu überschauen, um im raschen Fortgang der Zeiten gewisse Halt- und Ruhepuncte für die Orientirung zu gewinnen, und so zum Begreifen der Gegenwart, zum allseitigen Erfassen der gegebenen Bedingungen beizutragen, bringe ich auch heute Einiges meinem Dafürhalten nach besonders Wichtige zur Sprache, dessen früher nur vereinzelt und beiläufig gedacht wurde.

Wie viel Erfreuliches die neuere und neueste Zeit auf musikalischem Gebiet uns gebracht, hatte ich schon vielfach in früheren Betrachtungen Gelegenheit zu betonen: ein erhöhtes Kunstbewußtsein ist erwacht, mehr und mehr ist die gesammte Künstlerschaft aus dem früheren Naturalismus, zugleich aus jener Abgeschlossenheit herausgetreten, welche die Kunst der Töne als etwas gänzlich von allen übrigen Geistesgebieten Getrenntes betrachtete. Eine Schule ist entstanden, welche gesteigerte vielseitige Bildung zur Lebensfrage auch für den Künstler macht. Der Unsittlichkeit und dem äußeren Effectstreben — diesen charakteristischen Kennzeichen früher beifällig aufgenommener Kunstrichtungen — gegenüber, hat sich ein neuer idealer Mittelpunct gebildet, von welchem aus eine Reinigung und Läuterung alles Schaffens unternommen werden konnte. Allgemein ist in Folge davon die große Reform R. Wagner's zur Anerkennung gelangt, so daß nur die vollständigste Unkenntniß noch jetzt wagen könnte, dieselbe principiell zu verneinen. In der Instrumentalmusik gewinnt, nach Liszt's Vorgange, die Einsicht mehr und mehr Raum, wie die Emancipation von der zur Schablone gewordenen alten Form die unumgängliche Bedingung des Weiterschreitens ist. Aber auch in den äußeren Zuständen gewahren wir erfreuliche Fortschritte. Worauf wir seit langen Jahren hingearbeitet, was wir zuerst zur Sprache gebracht haben, Umgestaltung unserer Concertprogramme z. B., das ist jetzt so allgemein erkannt und anerkannt, daß darüber selbst unter Solchen, die in anderen Dingen sehr verschiedener Meinung sind, eine an Einstimmigkeit grenzende Uebereinstimmung herrscht.

Es liegt nicht in meinem Plan, weder nach der einen noch nach der anderen Seite hin, eine ausführliche Schilderung zu geben. Nur im Vorübergehen und flüchtig sollte an diese erfreuliche Umgestaltung erinnert werden, um auf das Resultat hinzuleiten, was ich hier ins Auge fassen will. Ebenso wenig darf jedoch verschwiegen werden, daß auch Viel des Unerfreulichen vorhanden ist, und gewisse Zeichen des Verfalls immer bestimmter hervortreten. Aus demselben Grunde sei auch dieses Gegensatzes, der Schattenseiten in unseren Zuständen, mit wenigen Worten gedacht.

Die Menge launisch, wechselvoll; dessen, was sie heute vergötterte, morgen überdrüssig, nach immer neuen Reizmitteln verlangend: Concertsäle und Theater der Tummelplatz der handgreiflichsten Speculation, persönlicher Leidenschaften und Sonderbestrebungen. Auf der Bühne neben dem Edelsten und Besten das Albernste und Gemeinste. In den Concertsälen trotz des ausgesprochensten Bewußtseins des Unzulänglichen in dem bisherigen Verfahren nur zu häufig noch ein starres Festhalten an überlebten Traditionen. Neben hochgesteigerter vollendeter Kunst der Ausführung und Darstellung in einzelnen Fällen, bei der übergroßen

Mehrzahl immer geringfügigerer Leistungen, ein Sinken von Stufe zu Stufe, Ueberstürzung, Schlendrian, Unlust zu tieferem Studium, reiner Naturalismus. Die Kritik, die Tagespresse in sich selbst haltlos und zerrissen, arrogant und frivol, roh und herzlos und somit ein Hemmniß für jede gesunde Entwicklung. Bei all den großen Bestrebungen in Deutschland endlich, dem Talent und Sinn der Nation für Kunst, etwas kläglich Ungeordnetes und Halbes und dabei die weit verbreitete Einbildung, daß die Dinge ganz vortrefflich ständen, dies aus keinem anderen Grunde, als weil man zu wenig gewohnt ist, über das von Alters her Ueberkommene hinauszuschauen, zu wenig geübt, um zu begreifen, wie bei so viel gegebenen Mitteln die Resultate ganz andere sein müßten.

Das sind die Zustände, das die Zeichen der Zeit, und es fragt sich, wie dieselben zu deuten sind, um ein sicheres Urtheil zu erlangen, überhaupt aber einen Einblick in das, was zu thun ist.

Unsere Zeit ist längst als die der extremsten Gegensätze erkannt, und dieselbe Erscheinung wiederholt sich auch auf künstlerischem, auf musikalischem Gebiet. Ein großer Kern und ein gewaltiges Ringen nach dem Höchsten ist vorhanden, gestützt und getragen von Persönlichkeiten hervorragendster Begabung, beseelt von dem tiefsten Ernst, und gehoben von der Weihe der Künstlerblichkeit. Und daneben, wie gesagt, eine solche Mattheit, Halbheit, Gesinnungslosigkeit und Frivolität, ein solches Beharren im Hergebrachten, neben der Klarheit und dem Bewußtsein eine solche Bewußtlosigkeit, daß nothwendiger Weise die Frage entstehen muß, welcher der beiden Seiten der endliche Sieg in Aussicht zu stellen sein dürfte, ob jenen hohen idealen Bestrebungen schließlich das Schicksal droht, verschlungen zu werden von dem Strudel des Verderbens, oder ob ihnen Kraft genug innewohnt, das Gefährliche auszuscheiden und das Unzulängliche umzugestalten, die Frage, ob man sich dieser Zustände zu freuen habe oder an ihnen zu verzweifeln, ob man muthig vorwärts dringen dürfe, oder die Hände unthätig in den Schooß legen müsse.

Meine Antwort hierauf lautet, daß unter gewissen Voraussetzungen die Zustände nicht glücklicher gestaltet sein könnten, als sie es sind, so zwar, daß wir gerade in dem bezeichneten Widerspruch die wichtigste Bedingung eines Fortschrittes zu erblicken haben.

Jener große thatsächlich vorhandene Kern ist uns Bürgschaft, daß die geistige Kraft bei uns nicht erloschen. Sein Vorhandensein war die Ursache alles dessen, was in neuerer Zeit Rühmliches geschehen ist. Der tiefe Schatten aber, der diesen Lichtpuncten gegenübersteht, mag uns ein Beweis sein, daß endlich einmal etwas Durchgreifendes in Bezug auf Kunst bei uns geschehen muß, wenn wir nicht fort und fort nur ein resultatloses Abmühen auch der gewaltigsten Kräfte sehen wollen. Was auf speciell künstlerischem Gebiet durch eigene Kraft desselben geschehen konnte, ist geschehen, mindestens gegenwärtig angebahnt, das Bewußtsein der Künstler so weit gereift, um einer neuen Entwicklung als Grundlage zu dienen. Es war dies das Nächste, was erreicht werden mußte, denn sobald eine Sphäre geistiger Thätigkeit nicht so viel Kraft in sich selbst besitzt, um die Bedingungen besserer Gestaltung aus sich zu erzeugen, so vermag ihr auch keine äußere Macht aufzuhelfen. Aber es kommt endlich einmal die Zeit, wo ein Entgegenkommen von Seiten äußerer Potenzen stattfinden muß, wenn wir nicht fort und fort nur das Schauspiel des Ringens vor uns haben wollen. In der gesammten Geschichte unserer Kunst hatten wir dies bis jetzt fast allein. So Erfreuliches im Einzelnen auch unternommen

ohne durchgreifende Folgen. Das konnte genügen in einer Zeit, wo die jüngste der Künste unaufhaltsam mit frischester Lebenskraft ihrem hohen Ziele entgegenstrebte. Bald da bald dort bildeten sich Mittelpuncte für erhöhte Bestrebungen, bildeten sich Schulen, in denen die Kunst vorübergehend eine Stätte fand, und es konnte dies dazu verleiten, der Entwicklungsfähigkeit der Sache allein zu vertrauen, und eine wirkliche Organisation noch ganz außer Acht zu lassen. Jetzt sind die musikalischen Zustände so schlecht, daß auch dem blödesten Auge die Nothwendigkeit eines Ergreifens sichtbar werden muß, wenn man nicht will, das alles Bessere hinabgezogen werden soll in den Strudel des Verderbens. Reformatorische Bestrebungen auf künstlerischem Gebiet selbst sind, wie soeben gesagt wurde, die nothwendigen Vorbedingungen eines äußeren unterstützenden Eingreifens. Aber jedes neue Jahr spricht auch mit größerer Deutlichkeit zu uns, daß Alles das, was von Seite der Kunstgenossen ausgeht, allein nicht ausreicht, um einen Umschwung zu bewirken im großen Gesammtvaterland. Es muß eine größere Macht uns beitreten, wenn ein wirklicher Abschluß erreicht werden soll. Diese größere Macht ist der Staat, und das Mittel, welches dahin führt, die Organisation der Kunstangelegenheiten durch denselben, nach Befinden auch durch die Gemeinden, unter der Sanction des Staates.

Die moderne Entwicklung in Deutschland, bemerkte ich vor Kurzem in den „Anregungen", begann mit der Religion. Es folgten Wissenschaft und Kunst, was die letztere betrifft, überwiegend nach Seite des unmittelbaren Schaffens hin. Die Aufgabe des 19. Jahrhunderts ist die Organisation der Kunstangelegenheiten, die äußere Feststellung aller erforderlichen Grundlagen in derselben Weise, wie es in Bezug auf Religion und Wissenschaft bereits in durchgreifender Weise geschehen ist, in Bezug auf Kunst jedoch nur vereinzelt hier und da versucht wurde. Eine einheitliche, aus einem Geiste entsprungene Leitung der Kunstangelegenheiten ist nothwendig, getragen von der Einsicht in die hohe den genannten Sphären ebenbürtige Bedeutung der Kunst, von dem Bewußtsein, daß die letztere eine der größten geistigen Mächte der Gegenwart ist.

Vor der nöthigen Reife in der Künstlerschaft selbst und bevor nicht alle Vorbedingungen in der oben bezeichneten Weise sich gestaltet hatten, konnte von solchen Plänen nicht füglich die Rede sein. Geschieht aber nun auch in Zukunft Nichts in Bezug auf die Verwirklichung derselben, so wird weiterhin nur zu berichten sein von großen Kräften, die mit ihren Bestrebungen an den Zuständen zu Grunde gegangen sind.

Es ist hier nicht der Ort, einen ausgeführteren Entwurf mitzutheilen. Mein Zweck ist allein, unter Angabe der wichtigsten Erfordernisse die praktische Möglichkeit der Ausführung selbst unter den bescheidensten Verhältnissen darzuthun. Bereits in meinem bei der vorigen Tonkünstler-Versammlung gehaltenen Vortrage hatte ich Gelegenheit, zu bemerken, wie es durchaus nicht an gutem Willen fehlt. Was zu vermissen ist, ist die Einsicht in die Art, wie man die Sache anzugreifen hat.

Das Nächste ist allerdings die Errichtung von Kunstinstituten, Musikschulen, Theater- und Balletschulen, Errichtung von stehenden Abonnementconcerten, u. s. w., das Nächste auch eine Bühnenleitung unter Befolgung wirklich künstlerischer Grundsätze, und wenn man der Kunst ernstlich nützen will, so sind derartige Institute ins Leben zu rufen, oder die vorhandenen solchen Grundsätzen entsprechend zu gestalten. Aber auch der größte Staat möchte vor solchen Aufgaben und den pecuniären Opfern, die sie

[illegible] ·hung ist darauf auf-

merksam zu machen, daß durchaus nicht ein einzelner Staat Alles dieß allein zu thun nöthig hätte. Im Gegentheil, die verschiedenen Staaten würden sich — ist einmal das lebendige Bewußtsein dafür vorhanden und sind die Zielpuncte erkannt — ergänzen, und nach Maßgabe der localen Verhältnisse bald das Eine bald das Andere ins Leben zu rufen haben. Die Hauptsache ist, daß ein Anfang gemacht, der Weg gezeigt wird, der zu betreten ist. Daß es geht, daß die verschiedenen Staaten sich auch ohne vorherige Verständigung, ganz von selbst in die Hände arbeiten könnten, dafür liefern die an dem was vereinzelt unternommen wurde bisher gemachten Erfahrungen den vollgiltigsten Beweis. Auch der Privatthätigkeit könnte noch immer Manches überlassen werden. Das Eine aber wäre nothwendig, daß derartige Unternehmungen höheren Orts ebenfalls ihre Autorisation (und nach Befinden auch eine Unterstützung) empfingen, so daß auch nach dieser Seite hin der beliebten deutschen Particularität entgegengetreten, das Einzelne von der allgemeinen Geistesströmung getragen würde. Lehrt doch die Erfahrung sattsam, wie solche Privatunternehmungen immer des rechten Haltes entbehrten, wenn ihnen jene Autorisation fehlt.

Das Alles aber reicht allein nicht aus, so höchst nothwendig es ist und so wünschenswerth es sein müßte, wenn wir erst so weit gediehen wären. Alles was für Kunst geschieht, schwebt in der Luft, sobald nicht zugleich das Entsprechende auch nach allen andern Seiten hin unternommen wird, d. h. so lange nicht die Kunst eine feste Basis im Volke, im aufnehmenden, genießenden Theile dadurch erhält, daß sie zum Gegenstand des Unterrichts in allen Bildungsanstalten, je nach Maßgabe der Bestimmung derselben in größerem oder geringerem Umfange, in höherer oder nur elementarer Weise, gemacht wird. In dieser steten Vernachlässigung der einen oder der anderen gleichwichtigen gleichzeitig in Angriff zu nehmenden Seite liegt das Geheimniß nicht genügender Resultate, trotz aller wohlgemeinten Bestrebungen, Etwas zum Besten der Kunst zu thun. Daß die Kunst eine solche Stellung im Volke verdient, darüber kann wol kaum ein Zweifel sein, wenn man erwägen will, daß sie, selbst in ihrer äußern Ausdehnung, in der Zahl derer, die an ihr in irgend einer Weise Antheil nehmen, eine der größten Mächte unserer Zeit ist. Aber auch hier dürfte der erste Eindruck bei dieser Forderung der sein, daß man vor den pecuniären Opfern, die sie scheinbar nöthig macht, erschrickt. Es kommt also auch hier darauf an, nachzuweisen, daß mit den allerbescheidensten Geldmitteln verhältnißmäßig Bedeutendes zu erreichen ist, sobald nur der Grundsatz selbst anerkannt, das Bewußtsein darüber ausgesprochen ist. Bei aller Bildung ist Hauptsache, daß die Gegenstände als Gedächtnißstoff überliefert und eingeprägt werden. Ueberall ist anerkannt, daß der Schüler erst zu lernen hat, bevor er selbstständig mitreden darf. Nur in der Kunst ist dies bisher nicht der Fall gewesen, sobald von der Technik abgesehen wurde, und weil sie vorzugsweise Sache des Gefühls ist, so glaubte Jeder damit einen Freibrief erhalten zu haben, zu meinen, was ihm beliebt. Allerdings ist richtig, daß das Erste und Nächste in der Kunst das Gefühl ist, und daß Jeder das Recht hat, seine Gefühle auszusprechen. Aber man übersieht, daß eine umfassende Verstandesbildung, auch was Kunstangelegenheiten betrifft, hinzukommen muß, wenn das Aussprechen des Gefühls irgend einen Werth haben soll. Das ist es also, worauf die Bildungsanstalten ihr Augenmerk zu richten hätten, und was sie mit geringen Mitteln auch erreichen könnten: Erweckung eines richtigen Kunstbewußtseins im Volke durch Lehre und Unterricht. Gesang ist gegenwärtig fast überall unter die Lehrgegenstände aufgenommen. Wenn man nun, was jetzt leicht ist, da unsere jungen Musiker mehr und mehr allgemein wissenschaftlicher Ausbildung theilhaftig geworden sind, bei Besetzung solcher Stellen auch darauf Rücksicht nehmen, und Handwerker, wie sie früher nothgedrungener Weise verwendet werden mußten, ausschließen wollte, so würden mit leichter Mühe Kräfte gewonnen sein, auch den bezeichneten weiteren Aufgaben zu genügen. Natürlich ist damit noch keineswegs Alles an die Hand gegeben; das aber ist in der gegenwärtigen Darstellung auch keineswegs der Zweck. Schließlich würde es sich, das Vorstehende wohl erwogen, nur um Abfassung einiger Lehrbücher für solche Zwecke handeln, um die nöthigen Mittel in Bereitschaft zu haben, eine geordnetere Kunstbildung auch in den unterrichteteren Kreisen des Volkes zu verbreiten. Das Wesentliche, was man über Kunst zu denken hat, muß der Jugend zunächst wie jeder andere Gegenstand des Unterrichts eingeprägt werden, damit Etwas da ist, worauf später fortgebaut werden kann, und die nöthige Zeit würde durch Weglassung mancher wirklich viel weniger wesentlichen Dinge, für den Fall, daß dies überhaupt nothwendig, leicht beschafft werden können. Welches im Einzelnen die Gegenstände des Unterrichts sein müßten, und wie dieselben zu vertheilen wären, das zu erörtern, würde uns hier zu weit führen. Um jedoch auch diese Frage nicht ganz ohne Beantwortung zu lassen, will ich nur an die vor ungefähr 30 Jahren erschienene kleine Schrift, welche A. Wendt unter dem Titel: die Hauptperioden der Kunst im Fortgange der Weltgeschichte, erscheinen ließ, erinnern. Solche Vorträge dürften an keinem Gymnasium, an keiner Universität fehlen.

Die weiter oben mitgetheilte Ankündigung der bevorstehenden Tonkünstler-Versammlung gab mir die nächste Veranlassung, auch den eben behandelten Gegenstand einmal etwas ausführlicher zur Sprache zu bringen. Vor Kurzem schon wurde in d. Bl. mit Recht bemerkt, daß der zu gründende Musikverein nur dann eines sicheren Bestehens sich werde erfreuen können, wenn auch der Staat sich betheilige. Es lag nahe, weitere Wünsche an diese Erwägung zu knüpfen. Ich thue dies in der Ueberzeugung, daß ich damit zugleich den Lesern d. Bl. den entsprechendsten Neujahrsgruß darzubringen im Stande bin, und es bleibt mir somit nur noch übrig, dies Alles sowie unsere Bestrebungen überhaupt der Theilnahme und dem Interesse derselben auch für die Zukunft zu empfehlen.

Gekrönte Preisschrift.

Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik.

Von

Dr. F. P. Graf Laurencin.

Motto:
„Frei ist der Geist!"

Seit es überhaupt einen Forschergeist giebt, war jede von ihm aufgestellte Lehre stets ein treuer Abglanz der ihr vorausgegangenen Praxis. Jene verhielt sich zu dieser allezeit wie das Echo zum ursprünglichen Klange. Die Praxis aber, das eigentliche Thatenfeld des Geistes, war von jeher ein dem jedesmaligen Geschichtsleben genau entsprechendes Wesen. So war denn auch die alte Musiklehre der treue Wiederhall des

in den Tonwerken verwichener Jahrhunderte geoffenbarten geistigen Bewegungszuges. Dieser letztere aber fand und findet in alle Ewigkeit seinen Halt in dem festbegründeten Willen der jedesmaligen Zeit. Dringt man nun dem Trachten und Thun des Geistes vergangener Jahrhunderte auf die Spur, so fällt uns an demselben ein sichtender, die einzelne Lebenserscheinung immer nur vereinzelt in das Auge fassender Drang auf. Die Naturforschung hatte in jenen grauen, aber dicht an unsere Gegenwart reichenden Tagen nichts Wichtigeres zu thun, als jene Stoffe, welche sich dem Umblicke im Reiche der Physis darstellen, als Einzelnheiten zu erkennen und zu erklären. Sie kümmerte sich weiter gar nicht um das alle diese abgesonderten Erscheinungen umschlingende geistige Band. Ja, sie ahnte kaum das Dasein eines solchen.

Aehnliches thaten die Geschichtskundigen früherer Zeiten. Mit dem Fleiße einer Biene sammelten sie die einzelnen Vorkommnisse im Menschenleben. Sie ordneten selbe auf das Gewissenhafteste nach ihrer Zeitfolge und nach einzelnen Namen. Jede Jahresziffer, jeder nur einigermaßen hervorragende Name, jede Thatsache, welche ihnen aufstieß, war ihnen heilig. Solchergestalt entstanden diese dickleibigen Chroniken, diese mit Zahlen, Namen, Schlachtenschilderungen u. s. w. durchspickten Geschichtswerke der früheren Zeit. Selbst die Wissenschaft aller Wissenschaften, die Philosophie, kümmerte sich, etwa bis auf *Hegel*, weit mehr um einzelne Erscheinungen des Geisteslebens, als um den untheilbaren Geist selbst. So steckte sich denn u. A. die Seelenlehre der Vorzeit das Ziel, auf die Menschenpsyche das Verfahren eines Arztes gegenüber einem todten Körper, oder das eines Pflanzenkundigen an irgend welchem vegetabilischen Naturreichsgliede anzuwenden. Was jenem die menschlichen Adern und Sehnen, diesem die Staubfäden, waren dem Psychologen früherer Tage die einzelnen Vermögen der Seele. Die Moral und Rechtslehre der Vergangenheit schlug sich wol rastlos mit dem Durchsprechen einzelner Fälle im Menschenleben herum, es fiel ihr aber gar nicht bei, an den eigentlichen Kitt dieser zerstreuten Thatsachen, an den Geist selbst, auch nur entfernt zu denken. That sie es dessenungeachtet dann und wann, so geschah dies entweder nur bestätigungsweise, oder gar nur im Sinne einer schönrednerischen Phrase. Eben so war es mit der früheren Theologie, kurz mit Allem bestellt, dem sich der Forschersinn unserer altehrwürdigen Gelehrten von Gottes Gnaden genähert hatte. Mit Einem Worte: der Zug unserer wissenschaftlichen Vergangenheit ging auf das *Atomisiren* alles Geistigen los.

Daß unter solchem Drucke auch die Lehre von der Kunst und von ihren einzelnen Erscheinungen empfindlich leiden mußte, versteht sich von selbst. Der Zeitgeist umschlingt ja das ganze Leben, und mit diesem auch jede vereinzelte Richtung desselben. Um unsere Musiklehre, den eigentlichen Gegenstand dieser Betrachtung, sah es denn in alter Zeit folgendermaßen aus. Im Allgemeinen ist vorauszuschicken, daß Mutter Natur jenen Kämpen für die wissenschaftliche Seite der Tonkunst wol eine bedeutende Dosis Beobachtungsgeist, Witz, Scharfsinn, oder wie man sonst diese nach der denkenden Geistesrichtung hinragenden Aeste der einen Menschenpsyche immerhin nennen will, aber blutwenig oder gar keine musikalische Gedankenerfindungsgabe beschieden hatte. Wol einsehend nun, daß eine Theorie des Tonsatzes nicht aus sich selbst, sondern lediglich auf Grundlage musikalischer Meisterwerke aufgebaut werden könne, nahmen denn jene alten Herren die Schöpfungen der Großen früherer Jahrhunderte in der Absicht auf Durchforschung derselben zur H

menschritt bewachend, fiel diesen fleißigen Schützen — trotz ihrem Trachten nach Einzelnem — denn doch so mancher Zug auf, der in *allen* tönenden Musenfrüchten damaliger Zeit in die Erscheinung trat. So unter Anderem bei den Niederländern, wie auch bei *Palestrina* und seinen Schülern, jenes unerbittlich strenge Fortschreiten in reinen Dreiklängen und canonischen Formen. Innerhalb derselben bemerkten sie weiter das Vermeiden jeder offenbaren und verdeckten Quinten- wie Octavenfolge in gerader Bewegung. Da wurde ihnen denn auffällig, wie bald eine gegen die andere, bald zwei, drei, vier und noch mehrere Noten gegen eine Stimme das Wort führten. Auch nahmen sie wahr, wie bald eine, bald mehrere dieser Rednerinnen auf einem Tone länger innehielten, und denselben mit einem vom früheren wesentlich verschiedenen Basse in Verbindung brachten. Eben so machte das selbstständige Singen jeder einzelnen Stimme, oder — negativ ausgedrückt — das Vermeiden des bloßen Füllwesens der einzelnen Stimmenglieder zu einander wie zu der gesangführenden Stimme und zum Basse, dies weitere Kennzeichen altniederländischer und italienischer Musik, die hochweisen Herren aus dem noch kaum dämmernden Osten der musikalischen Erkenntniß bedenklich stutzen. Und siehe da: sie schrieben mit scharf gespitztem Griffel in ihre Codices: hütet Euch vor anderen, als Dreiklangsharmonien! Lasset Euch ja nicht beikommen, der geraden Stimmbewegung viel zu huldigen! Sehet vielmehr darauf, daß, wenn eine Stimme nach oben strebt, die andere redlich nach unten zu arbeite! Trachtet, jede Stimme selbstständig einzuführen! Sehet zu, daß wo möglich jede der beschäftigten Stimmen — selbstverständlich in anderen Intervallen — das Wiederspiel der Grundstimme bilde! Erfindet nur solche Themen, welche derartige Wendungen zulassen! Und so fort ins Unendliche.

Gut gekämpft, Ihr würdigen Musiktheoristen mit Zopf und Schwert! Eure Lehre paßt ganz genau auf die Werke *Palestrina's*, wie auf jene seiner Ahnen und Schüler. Sie steht auch sonst in gutem Einklange mit der Trennungssucht der alten Dialektiker, Theologen und Juristen. Sie verträgt sich eben so gut mit der allen kühneren Ausschreitungen des Geistes wie einer ungekannten Welt gegenüberstehenden Lebensanschauung der mittelalterlichen Dichter, Maler, Bildhauer u. s. f. Aber was ist es nun weiter mit Eurer Lehre? Auf einer Seite kommen die *Ariosto's*, *Dante's* und *Petrarca's*, auf der anderen die Kirchenväter mit ihrem aufräumenden und doch wieder innig gläubigen Forschergeiste angerückt. Auf dritter Seite schreiten die Malerschulen Italiens und im Bunde mit ihnen die *Gabrieli's*, *Carissimi's*, *Lotti's* u. s. w., unter die Fahne eines nach Außen und Innen weit bewegteren Lebens gestellt, mitten in das Feld des Geistes hinein. Was sollen nun — Angesichts dieser oft so freien Wanderschaft durch Vorhaltsharmonien aller Art — Euere strengen Theoreme über Dreiklangsfortschreitungen? Was fruchten Euere Vertheidigungsreden zugunsten eines durchweg canonischen Stimmenfortschrittes? Tönen doch alle diese Neapolitaner und Venetianer oft in ganz freien melodischen Ergüssen ihr Innerstes aus! Galt es da nicht, ein oder das andere Zugeständniß diesen im Zeitgeiste nothwendig begründeten Neuerungen zu machen?

(Fortsetzung folgt.)

Aus Schwerin.

Sie erwarten ohne Zweifel, geehrter Herr Redacteur, daß meine ersten Nachrichten aus Schwerin auch eben *Schweriner*

nicht so ist, liegt ein-

fach in dem Umstande, daß mir heute das Herz von etwas Anderem voll ist und ich eine Schilderung hiesiger Kunstzustände und namentlich der wirklich außergewöhnlichen Verdienste des Hofcapell-M. Alois Schmitt um dieselben, nicht nebensächlich geben kann. Ueber dieses Thema werde ich Ihnen am Schluß der Concertsaison eine ausführlichere, resumirende Mittheilung machen — heute aber will ich Ihnen zunächst von einem gefeierten Gaste, dem Dr. Damrosch aus Breslau, schreiben. Er besuchte in der vorigen Woche Schwerin, und trat im Theater und in einem Hofconcert mit größtem Beifall auf. Um seine Stellung in und zu der heutigen Kunstwelt richtig erkennen und fixiren zu können, gestatten Sie mir einige allgemeinere Reflexionen voranzuschicken.

Nirgend sind die für unsere Kunst so bedeutungsvollen letzten zehn bis zwölf Jahre spurloser vorübergegangen als an den Violin-Spielern und -Componisten. Die erweiterten Grenzen der Darstellungsfähigkeit der Musik, die vertiefte Idealität, der unermeßliche Reichthum an neugewonnenen sowol harmonischen als klanglichen Ausdrucksmitteln hat bis jetzt nur äußerst wenig Einfluß auf die Literatur der Geige ausgeübt. (Ich begreife unter dieser Literatur selbstverständlich nur Werke, welche für die Geige als Haupt- oder Soloinstrument gesetzt sind, schließe also Kammermusik, Streichquartette und dergl., von diesem Begriffe aus.)

Die Geige, allgemein als das poetischste Instrument bezeichnet, scheint sich am hartnäckigsten gegen den immer entschiedener platzgreifenden Fortschritt, nach Seite musikalischer Poesie, sträuben zu wollen. Man beobachte die Repertoire der Geigenvirtuosen und man wird auf Machwerke stoßen, wie sie z. B. ein Clavierspieler dem Publicum kaum bieten dürfte. — Die Ursache hiervon dürfte nicht mit Unrecht in dem Umstande gesucht werden, daß der Ton der Geige, an sich empfindungsvoll wie kein anderer, eher über den gänzlichen Mangel an wahrer Empfindung in der Composition täuschen kann. Anstatt nun dieses Instrument zur Darstellung des tiefst Empfundenen zu verwenden, muß es leider in den meisten Fällen durch seine erhabenste Eigenschaft zur untergeordnetsten Rolle herabsinken: Empfindung lügen, wo keine ist, Begeisterung heucheln, wo in Wahrheit nur die widerwärtigste Nüchternheit. — Die Beschaffenheit der vorhandenen Literatur eines Instrumentes hat aber jederzeit einen bedeutenden Einfluß auf Bildung und Richtung der Spieler; so finden sich unter den jetzigen Geigern viele große Techniker, wenig geistig reproducirende Künstler. Eine künstlerisch würdige Stellung ist der Geige heutzutage hauptsächlich auf dem Felde der Kammermusik, insbesondere des Quartetts, geworden. Hier steht sie im unmittelbaren Dienst der Kunst, hier dient sie zur Darstellung erhabenster Meisterwerke; allein ihre ganze Schönheit, ihren blendenden Reichthum an Ausdrucksmitteln entfaltet sie auch hier nicht, da die Autoren dieser Tonschöpfungen meist doch nicht die erschöpfende Kenntniß des Instrumentes besitzen. Diese Schönheit, diesen Reichthum treffen wir nur in sogenannten „Virtuosencompositionen", sinnlos, als lauter Mittel ohne Zweck, aneinandergereiht. Nach dieser Richtung scheint mir das Streben Damrosch' auf seinem Felde, dem der Geigenliteratur, vorzugsweise gewendet zu sein.

Betrachtet man ihn zuvörderst als Spieler, so zeigt er sich mit der verschiedenartigsten Technik nicht nur vollständig vertraut, sondern ihrer so ganz Herr, daß er sie lediglich zu künstlerischen Zwecken verwenden kann. Spohr, Vieuxtemps, Bach — um den Ausdruck: verschiedenartigste Technik zu motiviren — spielt er gleich vollendet. Man hat eine individuelle Eigenthümlichkeit im Charakter des Tones als ein Hauptmerkmal aller Geigenvirtuosen aufgestellt und eine solche findet man bei Damrosch in hohem Grade. Sein Ton läßt sich mit keinem anderen vergleichen, so durchaus eigenartig erscheint er, elegisch, träumerisch, von unendlicher Weichheit in zarten Stellen und von ergreifender Erregtheit im leidenschaftlichen Aufschwunge. Die außerordentliche, poetische Eigenthümlichkeit seines Vortrages läßt schon auf nicht geringen schöpferischen Fond schließen und betrachten wir ihn jetzt als Componisten, so bestätigt sich diese Erwartung in hohem Grade. Sein erstes größeres in die Oeffentlichkeit gesandtes Werk war die Improvisation über das Schumann'sche Lied: „Wenn ich ein Vöglein wär." Obwol er hier nicht über einen eigenen Gedanken, sondern über ein fremdes Thema improvisirt, tritt uns doch schon in diesem Werk der ganze, originelle, poetisch schwärmende, aus höchster künstlerischer Reinheit erstandene Charakter deutlich entgegen. Der Weg, den sich Damrosch, als Concertcomponist für die Geige, gewählt, ist hier schon in seiner ganzen Abweichung von bisher Vorhandenem klar gezeigt. Spätere Werke: seine beiden Romanzen, die von Bülow in d. Bl. so außerordentlich warm begrüßt wurden, zeigen, daß Damrosch diesen Weg, der wahrlich heutzutage nicht leicht zu verfolgen ist, nicht nur zeitweise betreten, sondern mit einer, ich möchte sagen, starren künstlerischen Ehrlichkeit weiter verfolgt.

Seine neueste Composition: eine Serenade in vier Sätzen für die Geige mit Begleitung eines kleinen Orchesters, kann von allen Geigern, die es ernst mit ihrer Kunst meinen, nicht anders als mit größter Freude aufgenommen werden. Das ganze Stück athmet die tiefste poetische Empfindung, es zeigt sich deutlich geistiger Zusammenhang der vier Sätze. — Formelle Abrundung, höchst fließende Melodik bei interessantester Behandlung des harmonischen Theiles, der immer neu und originell und doch nie abstrus, immer berechtigt, ja natürlich erscheint — einerseits, und vortreffliche „dankbare" Behandlung des Soloinstrumentes neben ausnehmend zarter und feiner Instrumentirung andrerseits sichern dem Werk die günstigste Aufnahme. Damrosch trug es im hiesigen Hoftheater vor, und zwar unter größtem Beifall nach jedem Satze, der sich am Schlusse des Stückes zum lebhaften Hervorruf steigerte. Sehr gut wurde er dabei von der Hofcapelle unterstützt, die ihre nicht leichte Aufgabe unter der vortrefflichen Direction des Concert-M. Zahn zur ganzen Zufriedenheit des Componisten ausführte. Den vortheilhaftesten Eindruck auf die Hörer schien das reizende kleine, kaum zwei Minuten dauernde, Nachtviolenduft athmende Intermezzo zu machen, nächstdem das äußerst graziöse Finale; der dritte Satz: das Notturno, berührt, wenn auch nur vorübergehend, Regionen der Empfindung, die dem heutigen Theaterpublicum allerdings sehr fern liegen.

Ist es mir gelungen, die Stellung, welche Damrosch in unserem Kunstleben einnimmt, richtig zu bezeichnen, so wird man zugeben, daß er einen schweren Stand hat gegenüber der heutigen Verflachung des Geschmackes; umsomehr ist es Pflicht derjenigen, die sein Erscheinen richtig erfaßt haben, ihn durch die aufrichtigste Sympathie und deren unverhohlene, wärmste Aeußerung zu unterstützen. — Ich schließe mit dem Wunsche, daß dem liebenswürdigen Künstlergemüthe Damrosch' diese Sympathie in so reichem Maße zutheil werde, als sie heutzutage in der Regel dem ehrlichen, tieferen Streben fort und fort versagt wird. Es kommen bessere Zeiten! A. Ritter.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Berlin. Musik-Dir. Liebig, ein Mann der musikalischen That, hat seinen Concertpiècen die Schumann'sche Esdur-Symphonie hinzugefügt, und dieselbe an zwei Concertnachmittagen mit entschiedenem Beifall aufgeführt. Liebig mit seinem außerordentlich gut geschulten Orchester ist für Berlin ein wahrer Segen. Nicht nur würden ohne dasselbe die Concerte der Singakademie, des Bachvereins, des Musik-Dir. Radecke und der meisten Künstler, welche eine orchestrale Begleitung oder Repräsentation bei ihren Aufführungen erfordern, nicht stattfinden oder wenigstens nicht so gut ausgeführt werden können, sondern unser Bürgerthum würde die hohen Kunstgenüsse der classisch-alten und neuen Musik entbehren müssen, da das Patrizierthum die Billete der Symphonie-Soiréen der königl. Capelle von vornherein Jahr aus Jahr ein mit Beschlag belegt, und es nichts Seltenes ist, daß beim Absterben der Abonnenten die verschiedenen Billete in der nächsten oder entfernteren Familie weiter vererben. Kann unter solchen Umständen der Werth der Liebig'schen Symphonie-Soiréen wol zu hoch angeschlagen werden? Mit dem 1. Februar tritt Musik-Dir. Liebig aus seinem Militärverhältniß, als Dirigent des Musikcorps vom Kaiser Garde-Grenadier-Regiment, und wird sich fortan neben seiner Civilstellung als königl. Stempelrevisor, die bei gutem Gehalt nur wenige Stunden des Tages beansprucht, mit Bewilligung seiner vorgesetzten Behörde nach wie vor als königl. Musikdirector sehr warm für seine Symphonie-Concerte interessiren. Th. Rode.

Königsberg. In dem Folgenden theile ich Ihnen die hauptsächlichen musikalischen Ereignisse dieser Saison mit, wie sie mir die Erinnerung in das Gedächtniß ruft. — Die musikalische Akademie veranstaltete mehrere künstlerisch gediegene Aufführungen; eine derselben brachte verschiedene Stücke von Palestrina, Durante, Pergolese, Bach, Mendelssohn, Hauptmann; eine andere das selten gehörte Requiem von Hasse. Das Werk ist überwiegend veraltet und hat viel Weltliches, daneben aber auch manches Schöne und wahr Empfundene. — Frl. Jenny Meyer, die vorzügliche Altistin, besuchte unsere Stadt mit Frl. Uterhart, einer Clavierspielerin von Fähigkeit, die jedoch noch zu unfrei dem Publicum gegenüber ist, um ihr gutes Können recht zur Geltung zu bringen. Frl. Meyer erntete in dem Vortrage einer Reihe geschmackvoll gewählter Gesänge den verdienten Beifall des Auditoriums. — Die Orchesterconcerte brachten wiederholt Schumann's Bdur-Symphonie und kürzlich auch die symphonische Dichtung „Festklänge" von Liszt, deren Ausführung indessen den Kräften so viel zu thun gab, daß nicht Alles der Intention gemäß zu Gehör gelangen konnte; während so die unklaren Stellen (namentlich die am Anfange und Ende gelegenen lebhaften Wechselmotive zwischen Bläsern und Streichern) befremdeten, zog der wohlgelungene breite homophone Mittelsatz das Interesse an. Hr. Hünerfürst dirigirte. Vor Jahren berichtete ich schon einmal über die Orchesteraufführung des Liszt'schen „Orpheus" durch den nun verstorbenen Capell-M. Moritz Hauser. — Frau Köttlitz gab ein Concert, in welchem dieselbe, eine tüchtige Gesanglehrerin und Chorleiterin, Frauenchöre von Möhring, Herm. Pätzold und L. Köhler, den Gesang der Geister für Chor von Fr. Schubert, Quintett für Männerstimmen und Alt von Fleischer, nebst Arien, Soloensembles und Liedern ausführen ließ; Frl. Giere spielte Mendelssohn und Händel mit Anerkennung. — Frau Cäcilie Sämann de Paez, die Tochter unseres verstorbenen Musik-Dir. Sämann (welche bei Bordogni studirte, später in Carracas [Südamerika] sang und sich daselbst mit dem Impresario de Paez vermählte), gab hier mehrere Concerte und Operngastrollen mit vielem Beifall. Ihre Stimme und Erscheinung ziehen die allgemeine Aufmerksamkeit an; ihre Gesangbildung ist, wie ihr Vortrag, auf sinnliche Brillanz gerichtet und im italienischen Genre vorzugsweise von vieler Wirkung. In den Concerten der Frau de Paez wirkte Frl. Giere am Clavier mit; dieselbe trug aus Hummel's Amoll-Concert Adagio und Rondo, Thalberg's erste Don Juan-Phantasie, das Cmoll-Concert von Beethoven, Hochzeitmarsch und Elfenreigen von Liszt, Polonaise mit Orchester in Es von Chopin, Ballade in As von Chopin und Lucia-Phantasie von Liszt mit vieler Kunst vor. Hr. Schuster spielte Violinvariationen von David. Hr. L. Schubert dirigirte die Concerte der Frau de Paez, welche alle drei mit Orchester stattfanden. — Die treffliche Altistin Frau Schneider-Dolle, mit großer Stimme vortheilhaft begabt und im [illegible] Verein mit Hrn. Japha; Erstere sang von Stradella, Mozart, Meyerbeer und Donizetti Arien; Hr. Japha trug Stücke von S. Bach mit hinzugefügter Clavierbegleitung eigener Bearbeitung auf der Violine mit Anerkennung vor, ebenso auch Variationen von David über ein russisches Thema und Vieuxtemps' Reverie. Außerdem wirkten die HH. Pabst, Hünerfürst und Presting mit. — Das active Opernorchester unter Hrn. Capell-M. Laudien führte zu seinem Benefiz im Theater Liszt's symphonische Dichtung „Tasso" auf; das Orchester, unter des begeisterten und praktisch sehr tüchtigen Dirigenten Leitung, vollbrachte das Möglichste und erzielte, trotz der viel zu schwachen Geigenbesetzung, einen nicht ungünstigen Erfolg — wie denn bei erstmaligem Hören unter so erschwerenden Verhältnissen nicht Mehr zu wünschen und zu erwarten ist; bald darauf fand „auf Verlangen" eine zweite Aufführung des „Tasso" statt und die Wirkung auf das zahlreiche Publicum war merklich eine viel günstigere; abgesehen von dem Applaudissement fühlte man dies auch: die freiere Spielart war Ursache davon. Für die Orchester sind solche Proben sehr bildend: sie heben die Technik und geben dem Vortrage Schwung und frischen Geist; denn in diesen Werken existirt kein bereits eingelebter Vortrag, sondern die Spielenden müssen, unter des Dirigenten Einwirkung, aus sich selber Etwas hinzuthun. Jedenfalls ist es unläugbar, daß man die Classiker viel besser spielt und lieber hört, wenn man dem Sinne für das Neue (von irgend welcher thatsächlichen Bedeutung) sein gutes Recht gewährt. Darum sollten die Concertinstitute größerer Städte unserem Königsberg in Sachen Liszt's nicht nachstehen.

L. K.

Prag, am 16. December. Das letzte diesjährige Vocal-Concert der Sofienakademie, die gegenwärtig unter Zwonar's Leitung steht, brachte: Choral und Motette für vier Männerstimmen von Joh. Trojan (aus dem 16. Jahrhundert); deutsche, böhmische und serbische Volkslieder für dreistimmigen Frauenchor mit Pianobegleitung; einen Männerchor von Zwonar — der wiederholt werden mußte —; „In te domine speravi", Fuge für gemischten Chor von Pietsch; Psalm: „Wer unter dem Schirm des Höchsten wandelt" für vierstimmigen Männerchor mit Pianobegleitung von Bernh. Klein; schwedische, dänische und böhmische Volkslieder; „Das wunderbare Echo" für vierstimmigen Männerchor von R. Genée; „Meeresstille und glückliche Fahrt", Männerchor von A. Rubinstein; Vortrag auf der Harfe über die Don Juan-Phantasie von Marie Mösner; Schlußchor aus der Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniß", für gemischten Chor von J. S. Bach. — Das erste Concert des Cäcilien-Vereins, unter Apt's Leitung, wurde mit der „Ouverture zu einem Trauerspiel" (in C moll) von Zwonar eröffnet; hierauf folgten ein Männerchor von Veit (Manuscript); Concert-Arie für Tenor mit Orchesterbegleitung von Mozart (aus dem Jahre 1783); Duett aus der Oper „Faust" von Spohr (gesungen von Mathilde Beutel und Appé); „Das Glück von Edenhall", Ballade nach Uhland, für Männerstimmen, Soli, Chor und Orchester von Schumann (Op. 143); Symphonie Nr. 4 von Mendelssohn. — Ad. Terschak gab bereits zwei Concerte und wird noch zwei derselben veranstalten; es wurde ihm überdies die Einladung zu Theil, vor dem kaiserl. Hofe am Hradschin zu spielen. In dem alljährlich stattfindenden Concerte des Lesevereins deutscher Studenten gab man auch Berlioz' Lear-Ouverture. Der ruhige Bürgersinn und die künstlerische Arglosigkeit des Dirigenten (Theatercapellmeister) hatten dafür gesorgt, daß der geplagte alte König diesmal im strengsten Incognito passirte. F. G.

Chemnitz. Unser Musikverein hat am 15. December zum Besten der Krankenkasse seiner Orchester-Mitglieder ein Concert veranstaltet, in welchem auch die Symphonie D moll (Nr. 4) von R. Schumann und zwar zum ersten Male in Chemnitz, zur Aufführung gebracht wurde; außerdem die Ouverturen zu „Leonore" Nr. 1 und „Euryanthe"; zwei Violinsoli: Fantaisie-Caprice von Vieuxtemps und Romanze F dur von Beethoven, vorgetragen vom Musik-Dir. Mannsfeld aus Dresden und zwei Männerquartette: „Morgenlied" von Jul. Rietz und „Blücher am Rhein" von Reißiger, gesungen vom Gesangverein „Apollo" in Chemnitz. Das Orchester, aus einigen 40 Köpfen bestehend, ließ es sich angelegen sein, dem Auditorium durch eine durchaus saubere, effectvolle Ausführung der verschiedenen Compositionen einen höchst befriedigenden Genuß zu bereiten und spielte die Symphonie mit so zartem Verständniß, daß sie allseitig, namentlich die Romanze, das Scherzo und Finale, begeisterte [illegible] haben, daß es nur der

öfteren Gelegenheit bedarf, um die hiesigen Kreise mit den Orchesterwerken Schumann's bekannt zu machen, — was leider zeither nur sehr kärglich geschah. Musik-Dir. Mannsfeld erntete für seine trefflichen Vorträge mehrmaligen Hervorruf, und auch die Leistungen des Gesangvereins „Apollo" wurden mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Die Leitung des Concertes hatte der sehr regsame, opferfreudige Musik-Dir. Wetterhan für diesmal übernommen. Sollte er zu bewegen sein, sich diesen Winter noch einige Male zur Leitung größerer Orchester-Concerte bereit finden zu lassen, so dürfen wir hoffen, dadurch auch die größeren Tondichtungen von Berlioz, Liszt, Rubinstein, Rich. Wagner u. A. m. vorgeführt zu erhalten, und das wünschen wir sehnlichst. —rg.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Ueber Terschak's Flötenspiel sprechen sich bei seinem diesmaligen wiederholten Auftreten in Prag die dortigen Blätter außerordentlich enthusiastisch aus, die Prager Zeitung nennt ihn den „Liszt der Flöte." Wir werden, dem Vernehmen nach, den bedeutenden Virtuosen auch in Leipzig hören.

In Salzburg kam unter Taux' Leitung in einem Concert des Dom-Musikvereins u. a. Marsch und Chor aus „Tannhäuser" und Schumann's B dur-Symphonie; im Münchener Odeon unlängst Schumann's D moll-Symphonie, das zweite Quintett von Hiller, Gade's Ouverture „Im Hochland" und Präludium und Fuge für Orchester von F. Lachner als Novitäten zur Aufführung.

Musikalische Novitäten. Von Rud. Viole erschienen soeben (bei J. Friedländer in Berlin) als Op. 20 Fünf Lieder mit Pianoforte-Begleitung. Sie sind der Signora Zelia Trebelli gewidmet und bei ihrem wahr und warm empfundenen Stimmungsleben dieser gefeierten Sängerin auch gewiß willkommen.

Auszeichnungen, Beförderungen. An Stelle Carl Zöllner's ist der Organist Robert Höpner in Leipzig zum Gesanglehrer an der hiesigen Thomasschule und Raths- und Wendler'schen Freischule ernannt worden.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 4. Januar 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 2.
Vierundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Gekrönte Preisschrift.

Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik.

Von

Dr. F. P. Graf Laurencin.

(Fortsetzung.)

Nicht genug. Es kam Seb. Bach. Wol führte auch er mit wahrhafter Stentorstrenge Stimme gegen Stimme. Doch wie weit lag die schwungvolle Art seiner Stimmenführung schon von jener eines Vorläufers oder Epigonen Palestrina's, wie weit selbst von jener ungleich kühneren der Neapolitaner und Venetianer ab! Bach hat schon in einer Zeit gewirkt, wo sich der deutsche Geist als ein nach allen Richtungen eigenpersönliches Wesen bethätigt hatte. Der reformatorische Geist hatte zu jener Zeit schon viele Blüthen und Früchte zur Reife gebracht. Der Protestantismus hatte neben dem früher ausschließlichen Katholicismus schon ein bedeutendes Recht erkämpft. Den Kirchenvätern zunächst hatte bereits ein Spinoza, ein Leibnitz und viel andere Denkerfrucht festen Boden im Geistesreiche gefaßt. Die speculative Philosophie hatte zu Bach's Zeiten schon ein entscheidendes Stimmrecht auf der Rednerbühne des höheren Lebens errungen. Auch war Bach's Epoche eine von Lyrik, also gleichsam von Ahnungen des spätergekommenen Goethe- und Schillergenius so durchtränkte und von jenem Shakespeare's — gleichviel ob ihr bewußt oder unbewußt — so durchläuterte Zeit, daß selbst der melodische und vollends der Harmonienreichthum der Landsleute des Pränestiners zur musikalischen Darstellung dieser Seeleninhaltsfülle nicht mehr ausreichte.

Bach ahnte, fühlte, ja wußte dies selbst. Wenigstens bekunden seine Meisterwerke laut genug jene durch den damaligen Zeitäther bedingte geistige Schwungkraft. Von solchem Durchgehen und Durchkreuzen der Stimmen, von solchem allhin und allher tönenden Melos, von solchen kühnen Accordfolgen, wie er sie anwendet, hatte sich kein früherer Componist auch nur entfernt träumen lassen. Es gilt diese Bemerkung — um ganz speciell zu sprechen — von der ganz eigenthümlichen Art, wie Bach die Vorhaltsharmonien theils eingeführt, theils in spannendem Sinne wahrhaft dramatischer Charaktere entwickelt hat, theils von der stets überraschenden Weise ihrer Lösung durch seinen der Zeit weit vorgreifenden Genius. Was nun, Ihr Theoretiker? Könnt Ihr behaupten, daß Bach alle diese nur ihm und seinem von der Zeitallmacht theils getragenen, theils ihr voranblickenden Innenmenschen gehörigen Accordverbindungen ohne Wirkung, blos aus Prunksucht mit haltlos Neuem, zur Anwendung gebracht habe? Welche Bedeutung haben beispielsweise diese markeinschneidenden Vorhalte, diese wunderwürdig geheimnißvollen Chromen und enharmonischen Fortschreitungen bei Bach? Wagt Ihr es, Euch dergestalt an der geistigen Nothwendigkeit dieser Reformen des Bach'schen Genius zu versündigen, daß Ihr in Eueren Theorien blos sagtet: Bach wäre eine geniale Ausnahmenatur gewesen; weh aber Jenen, die in seinen Fußstapfen fortwandelten?!

Mit einem solchen in schöne Worte gekleideten Bannspruche wider Bach und sein Wirken als Harmoniker ginge es in der That nicht rechtlich zu. Denn der diesem Meister entgegenjubelnde Geist aller Gebildeten, ja der Zeitgeist, die Geschichte, welche Eins mit dem Leben der Seele ist, würde solche Bloßstellungen empfindlich lügenstrafen. Was blieb also den starren vorsündfluthlichen Musiktheoretikern übrig, als die von Bach mit wahrem Künstlersinne und gereiftem Bewußtsein von seiner Zeit und ihrem Willen vollführten Neuerungen auf dem Gebiete der Harmonik, dieser freigeborenen Tochter des sangestrunkenen Geistes, wenigstens als haltbar zuzugeben? Dasselbe hat sich an Mozart und an Beethoven bewährt. Es dünkt mich keine bloße Phrase, wenn ich eben Beethoven einen vom Allgeiste seiner Zeit vollauf umfaßten, ja sogar weit über ihn hinauseilenden Geisteserben Shakespeare's und Sinnesgenossen Goethe's nenne. Mit Beethoven aber, und vollends mit seiner letzten Schöpfungsperiode, ist die Kunst der Harmonik, oder — sagen wir allgemeiner — die Kunst der Stimmführung in das eigenthümlichste und folgenschwerste aller Stadien getreten.

Selbstverständlich hat hierdurch auch die Musiklehre aller früheren Tage einen hochbedeutenden Umschwung nach Vorwärts genommen. Ich nannte vorhin Beethoven einen vollbürtigen Bruder Shakespeare's und Goethe's. Er ist dies und noch viel mehr. Er ist ein Seher in weite Geistesfernen.

Man fasse ihn und seine geistige Umgebung nur klar in das Auge! Er selbst ist der Sohn einer reichbewegten Zeit gewesen. Jeder von uns weiß dies und hat es mit erlebt. Ich will hier — um schnell auf mein Hauptthema: die durch ihn und seine treuesten Jünger Schumann, Berlioz, Wagner und Liszt angebahnte und vollbrachte großartige Erweiterung des Gebietes der Harmonik, loszusteuern — nur andeutungsweise des Umschwunges erwähnen, den während und unmittelbar nach Beethoven der Geist im Allgemeinen genommen.

Beethoven predigte in seinen letzten Werken das musikalische Urevangelium aller kommenden Zeiten. Er sprach mit beredter Zunge: wer mein Schüler sein will, der verleugne den alten Musikmenschen und folge mir nach. Zu gleicher Zeit lehrte der große Hegel: der Geist ist wesentlich nur Einer. Alles, was meine würdigen Vorfahren an dieser Einen Großmacht gemäkelt, sind nur Ausstrahlungen jener Einen Sonne. Ebenso sind die sogenannten Naturstoffe nur Zustände dieser Einen Wesenheit, welche sich im Menschen abspiegelt. Alles Geschehene endlich ist das nur verschiedenartig gestaltete und entwickelte Werk der alleinen Gottheit. Eben gleichzeitig mit Beethoven's letzten Werken entstand Goethe's „Faust", dies allumfassende Lebensbild des Menschengeistes, dessen treffendste Charakteristik in Mephisto's eigenen Worten liegt:

„Greift nur hinein in's volle Menschenleben;
„Ein Jeder lebt's, nicht Vielen ist's bekannt;
„Doch wo Ihr's packt, da ist's interessant."

Machtwürfe solcher Art führten wol den glücklichsten Todesstoß wider die geistige Haarspalterei früherer Zeiten. Durch Goethe, Hegel und beziehungsweise auch durch Beethoven's letzte Schöpfungen tagte ein helleres Verständniß der gesammten künstlerischen, wissenschaftlichen und selbst Lebensvergangenheit. Eine Schaar geistreicher Deuter ließ sich vernehmen. Ihr heiligster Beruf war, die Errungenschaften so gewaltiger Zeitsöhne in das möglichst deutliche Licht zu stellen. Der Scharfsinn dieser Lichtfreunde machte es sich sogar zur Pflicht, die durch den Geist der Neueren geförderten Ergebnisse auch an den Thaten der Alten nachzuweisen. Es hat dieser Vorgang, wenn auch sonst nichts Anderes, doch wenigstens ein schönes Dämmerbild richtiger Ahnung der Wahrheit herausgestellt. Dieser Drang nach Deutung des an sich Räthselhaften war jenen Männern der wissenschaftlichen Auslegekunst zur schönen, freundlichen Gewohnheit des Daseins geworden, deren Uebung aus anfänglicher Bewußtlosigkeit eines inneren Dranges allmälig zu immer höherer Klarheit emporgereift ist. So fand man den verhüllten Willen der Altgriechen in Shakespeare, Goethe und Hegel, jenen der Altitaliener, Bach's und selbst Mozart's in Beethoven's Gebilden verklärt wieder. Der Zerklüftungsdrang geistiger Beziehungen hatte mit Einem Male ausgelebt. An die Stelle der Atomistik trat der Grundsatz allgeistiger Versöhnung und Harmonie. Der von Hegel so treffend getaufte „Monismus des Geistes" rückte nunmehr alleinherrschend in das Feld. Welche Aufgabe war denn aber der bis jetzt immer noch gründlich zopfigen Musiklehre gestellt?

Ehe ich diese Frage beantworte, wünschte ich nicht, daß meinem im Allgemeinen ausgesprochenen Anathem wider die alte Musiktheorie einzelne sporadische Erscheinungen höherer Bedeutung, wie u. A. Zarlino, eingewendet würden. Es ist hier, wie gesagt, von der allgemeinen Sachlage der alten Musiklehre die Rede. Dieser Zustand trug in All und Jedem das Merkmal der Verkommenheit im einseitig Stofflichen oder — noch besser gesagt — Handwerklichen. Es war demnach die Aufgabe der auf Beethoven'scher Grundlage erbauten Musiktheorie keine andere als die, auch vom Zeitstrome sich fortdrängen zu lassen. Es galt, das hohle, durch die musikalische Praxis Beethoven's und vieler seiner erleuchteten Vorgänger — namentlich Bach's — zu Schanden gemachte alte Regelwerk aufzugeben.

Weit über dieses im Grunde blos verneinende Endziel der älteren musikwissenschaftlichen Forschung war es fernere Pflicht der aus Beethoven hervorgegangenen Musiklehre, eben diese neue Zeit des Tonlebens auch in ihrem eigensten Lichte, nämlich als reife That des frei sich gebahrenden Geistes, anzuschauen und festzustellen. Der einseitige Diatonismus, das früher allgemein giltige Quinten- und Octavenverbot, das Anathem wider unvorbereitete Dissonanzen, Querstände und Durchgänge, ferner das einseitige Festhalten canonischer Stimmenführung, kurz die meisten als unverbrüchlich hingestellten Tongesetze der Alten waren nun mit einem einzigen Schlage vollständig todt gemacht. Nicht anders ist es der altherkömmlichen Regel ergangen, ein Tonstück stets nur in leitereigenen Tönen durchzuführen, leiterfremde hingegen lediglich als flüchtige Post mitlaufen zu lassen.

Hiermit war jedoch die alte Diatonik keineswegs über Bord geworfen. Sie behauptete vielmehr ihr gutes Recht als mitwirkendes musikalisches Lebensmoment in diesen Schöpfungen des Neugeistes. Ja, eben dieses Moment trat vielleicht in diesen spätergekommenen Werken um so wirksamer hervor, als diese vollkommen consonirenden Accordreihen ungescheut und siegesgewiß einen innigen Bund mit der schon lange vorher selbstständig herausgebildeten Chromatik und Enharmonik geschlossen hatten. Auf welche Höhe Beethoven diese beiden zuletzt erwähnten Tongeschlechter gestellt, zu welcher durch und durch bestimmten Selbstständigkeit er selbe emporgearbeitet, lag schon damals klar am Tage.

Was blieb nun der grauen Theorie übrig, als — an des Lebens grünen goldenen Baum sich klammernd — etwa folgende Grundsätze festzustellen:

1. Im Wesentlichen giebt es nur eine Tonart. Dasjenige, was man früher unter getrennten Tonarten verstand, sind unserer Zeit nur Formen oder Aeußerungsweisen dieses Einen Wesens. Es waltet hier gerade dasselbe Verhältniß, wie zwischen der alleinen Psyche und ihren abgesonderten Vermögen. Es verhält sich mit der früheren und jetzigen Anschauungsweise der Tonarten gerade so, wie mit den einst auf Treu und Glauben angenommenen Stoffen in der Natur und der später herausgebildeten Naturphilosophie. Es herrscht zwischen dem alten und neuen Betrachtungssysteme der Tonarten dasselbe Verhältniß, wie zwischen den sonst zusammenhangslos aneinandergereihten historischen Begebenheiten und der Philosophie der Geschichte. So wie alles Einzelne zu seinem allerhaltenden Mittelpunct, Geist genannt, unablässig zurückstrebt, eben so die zur Erleichterung der Denk- und Merkthätigkeit von früherher aufgestellten besonderen Tonarten zu der allgemeinen, in sich selbst wesentlich untheilbaren Tonart.

2. Es giebt nur Eine Tonleiter, und ihr entsprechend eben wieder nur Ein in sich und von der Grundeinheit, Scala genannt, untrennbares Modulationswesen. Der früher gemachte Unterschied zwischen den verschiedenen Tonarten fällt demnach als unhaltbar ganz hinweg. Das modulatorische Gebiet ist hiermit freigegeben, und fortan nur mehr unter das Scepter des für Schönheit und Ebenmaß empfänglichen Geistes gestellt.

3. Auch giebt es wol zwar eine Vielheit von Accorden; doch stammen sie alle von einem und demselben Vater ab, und verbrüdern sich in seinem Schooße. Jeder Accord ist daher

zulässig, dessen Fundament sichergestellt ist. Diese allgemeine Grundfeste ist der Dreiklang. Alle erdenklichen Accorde haben die trias harmonica zu ihrer Wurzel. Sie sind als solche — in welcher Folge oder Verbindung immer gebracht — zulässig, mögen sie ein flüchtig aufnehmendes Ohr anfangs auch noch so schroff berühren. Nur jene Tonverbindungen sind vom Uebel, aus welchen dieser Zusammenhang mit dem Dreiklange in keiner Art offenbar zu werden vermag.

4. Die Chromatik und Enharmonik hat in der Musik ein ganz gleiches Recht mit der Diatonik, sofern nur eben jene Grundsätze, auf denen letztere ruht, als maßgebende Einheit für erstgenannte Tonbildungen festgestellt und überall ersichtlich erscheinen.

Dies war der Boden, auf welchem das hehre Tempelgebäude der Beethoven'schen Tonwelt festen Fuß behauptet hat. Schubert war wol seiner Zeit der begabteste Geisteserbe Beethoven's. Seine Art der Harmonik ruht vollkommen auf dem vom Meister der „Neunten" urbar gemachten Grunde. Er benützt die dissonirenden Accorde zu oft höchst schlagenden Wirkungen. Er kehrt sich wenig oder gar nicht an das ausgelebte Gesetz leitereigener Modulationsfortschreitung. Das Wesen der Enharmonik: die Mehrdeutigkeit der einzelnen Töne und Tonarten, ist ihm so in Fleisch und Blut gedrungen, daß er mit seltener Kühnheit, doch stets mit Glück, Kreuze und Bee einander folgen, durchschlingen, und alle diese Truggänge wieder in der spiegelhellen trias harmonica zur Versöhnung gelangen läßt.

Doch war Schubert zwar ein geistvoller, aber zugleich ein seiner Sache nicht immer gewisser Naturalist in musikalisch-theoretischer Beziehung. Daher rührt sein hie und da zaghaftes, ja ungelenkes Walten mit seinem Accord- und Modulationsstoffe. Er traut nämlich noch immer nicht so ganz dem Gespenste unvorbereiteter Dissonanzen. Er wendet dieselben zwar öfters an, allein immer ist es, als reuete ihn nachträglich dieser kecke Schritt. Und solchergestalt verliert er sich bald wieder in die Consonanzenwelt.

So steht denn bei Schubert das freisinnige Modulationsprincip noch unvermittelt neben dem altconservativen. Beethoven war — wie schon oben bemerkt — Schubert's alldurchsichtiges Vorbild. Weil nun erstgenannter Meister gewissen Accorden beharrlich aus dem Wege gegangen ist, that Schubert dasselbe. Hierher gehört z. B. der übermäßige und auch der sogenannte hart- und doppeltverminderte Dreiklang. Ersterer Accord findet sich in Schubert's Werken selten, und wenn, nur als flüchtiger Durchgang nach dem reinen Dreiklange oder nach seinen zwei Versetzungen. Nur in dem Liede „Die Gruppe aus dem Tartarus" führt Schubert den übermäßigen Dreiklang unvorbereitet, daher selbstständig ein. Ja, er bildet aus diesem seiner Zeit noch ziemlich fremd gegenüber gestellten harmonischen Geschöpfe eine langgegliederte Kette gleichartiger Accorde, zu deren Lösung in reine Dreiklänge er sich erst spät entschließen kann. Schubert ist an dieser Stelle weit über sein Vorbild Beethoven hinausgegangen. Dieser Letztere wendet nämlich den übermäßigen Dreiklang nur ein einziges Mal unvorbereitet, aber gewissermaßen doch nur durchgehend an. Man sehe in diesem Hinblicke den Schluß der Einleitung zum Ouverturenthema von „König Stephan".

Was die anderen oben genannten Dreiklangsabarten betrifft, so steht in Beethoven's Werken nur ein einziges Beispiel, das in diese Richtung einschlägt. Es ist dies der überraschende Eintritt des doppeltverminderten Dreiklanges am Schlusse des Chors der Gefangenen in „Fidelio". Schubert nimmt, meines Erinnerns, von diesem Accorde vollständigen Umgang. Und was die oben angeführte übermäßige Dreiklangskette betrifft, so ist sie das erste und einzige Beispiel einer solchen Art kühner Harmonik, welches sich in Schubert's Werken vorfindet. Beethoven hat den verminderten Septimenaccord oft ganz beherzt zu Anfange eines Tonstückes eingeführt. Inmitten desselben läßt dieser Meister den genannten Accord häufig in den wunderbarsten Durchkreuzungen fortklingen, und erst spät in eine Consonanzharmonie münden. Dieses ermunternden Vorganges Beethoven's ungeachtet, tritt jener Accord bei Schubert immer in altherkömmlichem, wenngleich stets glanzvollem Gewande auf die Tonbühne. Kaum hat er aber selbe betreten, verschwindet er wieder gleich einem Deus ex machina und räumt anderen minder bedenklichen oder anrüchigen Accordfortschreitungen die Stelle. Die None, Undecime u. s. f. waren Schubert, wie größtentheils auch Beethoven, Nichts als Durchgangsposten. —

Von sehr förderlichem Einfluße auf die neueste Entwicklung des Modulationswesens sind auf einer Seite C. M. v. Weber und Marschner, auf anderer Spohr gewesen. Diese großen Meister waren es, welche u. A. den sogenannten verminderten Septimenaccord und das an seine mehrdeutige Wesenheit geschlossene Thun und Treiben der Enharmonik flügge gemacht. Es geschah dies freilich auf eine Art, welche das deutliche Abzeichen älterer Kunstanschauungen trug. Allein der aus solchem Walten offenbar werdende freiere Genius blieb doch stets Sieger über die eingewurzelten Vorurtheile der ursprünglichen künstlerischen Erziehung dieser beiden in ihrer Art hochbedeutenden Männer. Der Meister des „Freischütz" wie jener des „Vampyr" formen oft Wundergebilde aus dem auf dem Papiere unscheinbaren, in seiner Klangwirkung jedoch den ganzen Menschen aufwühlenden verminderten Septimenaccorde. Beide Tondichter meiden es aber noch immer, nach anderen Dissonanzenbergen hinanzuklimmen. Auch bei ihnen ist also von einer mehr als durchgehenden Benützung der übermäßigen Dreiklänge, der Nonen und aller sonstigen Vorhaltsarten nicht im Entferntesten die Rede. —

Spohr ist vielleicht der seelenvollste aller neueren Chromatiker und Enharmoniker. Aber er ist dies lediglich auf gangbarstem, man möchte sagen auf ausschließlich Mozart'schem Grunde. Mein Lehrer W. J. Tomaschek pflegte oft von Spohr zu sagen: „er sei der verdeckte und verschämte Mozart". Ganz in dieses Meisters Art und Weise eingelebt, fühlt sich Spohr dennoch dergestalt von dem Genius der Neuzeit angeregt und befruchtet, daß er es nicht lassen kann, auch dem nach-Mozartschen Geiste sein Weihopfer darzubringen. Hierzu leistet ihm noch zum Ueberflusse sein von Hause aus elegisches Naturell einen solchen Vorschub, daß Spohr nur zu denken und zu leben vermag in der chromatisch-enharmonischen Accordwelt. Hinter dieser lauert aber stets ein urwüchsig diatonischer Melos als warnender Dämon. Er drängt den allzukühnen Seher in die Jetztzeit mit unwiderstehlich starkem Arme nach jener Vergangenheit zurück, deren eigentlicher Sprosse er gewesen.

So freigebig nun Meister Spohr sich mit Kreuzen und Been, mit chromatisch-enharmonischen Accorden und Accordketten gebahren mochte, so hat er es doch niemals gewagt, seine Tonstücke durch eine Dissonanzharmonie einzuleiten. Niemals bringt er seine erkorenen Lieblinge: die übermäßigen Dreiklänge, die Nonen und überhaupt alle erdenklichen Vorhaltsarten, anders, als durchgehend und so schnell wie möglich nach vollkommenen oder unvollkommenen Consonanzen aufgelöst. Spohr ist gleich-

sam die tongewordene liebenswürdigste, doch beharrlichste reservatio mentalis, die es je gegeben. Man liest aus seinen musikalischen Bildern deutlich genug den Drang, oder vielmehr die Sehnsucht, alle Ansprüche der Jetztzeit treu zu erfüllen. Dies Drängen ist ein schönes Ergebniß seiner allseitigen Durchbildung. Dieses Trachten kann aber, niedergehalten durch die Einflüsse der musikalischen Vergangenheit, seiner ersten Bildnerin, niemals zu so recht freier That hervorbrechen.

Darum ist aber auch Spohr, trotz seiner oft überschwänglichen Accordfülle, keineswegs das Urbild eines Harmonikers unserer Tage. Es ist aber dennoch dringende Pflicht, ihn sehr hoch zu stellen. Sein ernstes Streben, den alten wie den neuen Musikbund mit gleich inniger Liebe zu umfassen, verdient unsererseits dieselbe warme Hingabe, wie auch die bis zu gewissen Grenzen ganz wohl ausreichende Kraft dieses Meisters, beide Zonen mit herrlichen Tongaben beschenkt zu haben, eine nachdrückliche Würdigung der Kunstgeschichte und jeder Art des Kunstlebens jederzeit beanspruchen wird. —

Mendelssohn's Harmonik ist, wie überhaupt die gesammte Tonsetzart dieses Meisters, das Ergebniß einer reifen und feinen Durchbildung. Seine Accordfügung ist von einer edlen Sinnigkeit, die ihres Gleichen sucht. Eigentlich Neues hat er aber weder in dieser, noch in irgend einer anderen Richtung geboten. Seiner Muse war eine gewisse Zahmheit und Scheu vor allem Neuen eigen. Er war ein altconservativer Künstlercharakter.

Mendelssohn war der geistreichste und feinfühligste Epigone Bach's, den es je gegeben und vielleicht je geben wird. Vom Geiste des mittleren Beethoven ist Mendelssohn als Schöpfer nur äußerlich, von dessen letzter Periode aber gar nirgends berührt worden. Nichtkenner Bach'scher Accordbildung preisen als auffällige Züge der Mendelssohn'schen Harmonik etwa diejenige Art, in welcher dieser geschmackvollste und nächst Spohr weitaus edelste, entschieden aber durchbildetste aller neueren Meister alle Arten von Vorhalten, namentlich Nonen, zu spannenden Wirkungen verwendet. Leute aber, die hinter jenem Berge wohnen, der die Vergangenheit von der Gegenwart scheidet, finden alle diese angeblich neuen Züge wol schon in Sebastian's kühnen Tempelbauten. Mendelssohn ist der in sinniges Neuhochdeutsch versetzte Bach. Er ist der vollberechtigte Erbe nicht blos der äußeren Formen, sondern — nach Maßgabe seiner ohne allen Vergleich geringeren Erfindungskraft und seines in der That merkwürdig flüssigen, reifen und durchläuterten Gestaltungstalentes — auch der haeres ex asse desjenigen Geistes, der sein hohes Vorbild kennzeichnet.

Würde meiner hier gegebenen Charakteristik Mendelssohn's etwa jene Stelle eingewendet, welche den ersten mit dem zweiten Satztheile der Eingangsnummer seiner dritten Symphonie (A moll) verbindet, so erwidere ich hierauf Folgendes: Allerdings wirkt die Dreiklangsharmonie von Cis moll, als unmittelbare Nachfolgerin jener von C moll, ganz eigenthümlich. Dieser Uebergang ist aber auch der einzige, den man gerechterweise als eine Abweichung Mendelssohn's von den überkommenen Modulationsarten bezeichnen kann. Beweist nun oft selbst eine Reihe von Ausnahmefällen nichts Endgültiges gegen allgemeine Regeln, so kann ein einziger Ausnahmefall um so minder die Ergebnisse meiner hier niedergelegten Schilderung der harmonischen Verfahrungsart Mendelssohn's irgendwie entkräften. —

Der seit Beethoven gewonnene Umschwung neuerer harmonischer Kunst hatte auf die Tonsatzlehre so manchen förderlichen Einfluß. Um es in gedrängter Kürze zu sagen: sie wurde freisinniger. Ob mit Vorbedacht oder gedrängt durch die Triebfeder des allmächtigen Zeitgeistes, bleibe vorderhand unentschieden. Schon vor Beethoven, oder wenigstens gleichzeitig mit seinem Eintritte in die Tonwelt, fingen auf Seite der musikalischen Theoretiker duldsamere Regungen an, sich Bahn zu brechen.

Die weitaus geistvollsten und durch allseitige Bildung hervorragendsten Kämpen für eine freiere Bewegung des Accord- und Modulationswesens waren in früherer Zeit Zarlino, in der uns hier zunächst angehenden Neuzeit jedoch Abt Vogler. Kein Wunder denn, daß C. M. v. Weber — schon lange der Lehre Vogler's entwachsen — noch für ihn und für die seinem feuertrunkenen Schüler einst gegebenen Winke mit kräftiger Rednerlanze einstehen, ja sogar dichterisch schwärmen konnte.

Schon Vogler's hochstehende Künstlernatur als Tonschöpfer und als ein in aller Art Wissenschaft und Literatur reichbelesener und selbstständig vorgehender Denker sichert diesem Manne eine zu seinen Vorfahren beträchtlich übergeordnete Stellung. Mögen die Fux, Marpurg, Mattheson, Kirnberger, Türk, Albrechtsberger u. s. w. noch so grundgeschickte Lehrer und Fachkenner gewesen sein, wer weiß jetzt noch von ihren schöpferischen Thaten? Vogler aber hatte in seinen Messen, Vespern, Opern, Melodramen, Ouverturen, Clavier- und Orgelstücken noch etwas mehr gezeigt, als schulgerechte Accord- und Themenführung. Man hat, meines Dafürhaltens, zur Lebenszeit dieses Tondenkers und -Dichters eben so Unrecht gehabt, als man jetzt irrt, wenn man Vogler's Werke so unterschätzend und mit schnöder Vornehmthuerei angesehen und fortan so betrachtet, als gehörte dieser denkwürdige Mann zu den Todtgeborenen oder höchstens Verrückten. In Allem, was Vogler geschrieben, steckt ein gesunder Kern. Weber ist zwar allerdings zu weit gegangen, wenn er im Drange seiner Schülerpietät vom Meister Vogler sagt: „Vor Dir verband sich so noch nie das Wissen mit dem Genius." Dessenungeachtet waren diese beiden Mächte in Vogler zu einer solchen Art von Versöhnung gedrungen, daß von dem wunderlichen Abte aus Darmstadt und Mannheim mit vollem Rechte behauptet werden kann: er war ein ganzer Künstler- und Gelehrtencharakter.

Man prüfe unbefangen sein Choralsystem, seine Tonschule, seine Schrift über den Fugenbau, und man wird darin viele der herrlichsten Winke über musikalische Mache im Allgemeinen und namentlich über Harmonik treffen. Freilich laufen auch hier manche Auswüchse mit unter. Allein diese haben wieder nur in einem höchststrebenden und deshalb überspannten Genius ihren Grund.

Schon Vogler's auf Grundsätzen der höheren Mathematik und Akustik ruhende Erklärungsart aller nur möglichen Harmonieverbindungen hat viel Gutes. Seine Rede über Tonsatz war kein Umhertappen, sondern ein Wissen und Begründen. Daß er ferner — wie schon bemerkt — einer von den wenigen Theoretikern der älteren Zeit, wo nicht der einzige gewesen, von dem sich sagen läßt: haltet Euch nach seinen Worten und schöpferischen Thaten; dies ist, dächte ich, auch hoch genug anzuschlagen. Ich selbst habe das Segensreiche der Grundsätze des alten Abtes für Theorie und Praxis seiner Zeit an mir erprobt.

Eine gleiche Geltung als wissenschaftlich gebildeter und freisinniger Theoretiker behauptet — ich spreche wieder aus eigener Erfahrung — Vogler's treuester Sinnesgenosse, J. G. Portmann. Ich verweise hier mit ganz besonderem Nachdrucke auf

zwei seiner bedeutendsten Forscherwerke. Das eine derselben führt den Titel: „Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapuncte." Das zweite trägt die Ueberschrift: „Neues Hessen-Darmstädtisches Choralbuch." Das zuerst bezeichnete Werk vertritt den Grundsatz möglichst ausgedehnter Liberalität auf dem Felde der Musiklehre. Das zweite versetzt dieses Princip mit Glück auf praktischen Boden. Viel Anregendes, wenngleich nur im Gewande zerstreuter Bemerkungen, enthält endlich auch desselben Verfassers „Kurzer musikalischer Unterricht für Anfänger und Liebhaber der Musik überhaupt, und für Schulmänner und Schulamtscandidaten insbesondere."

Ich kann mich hier nicht auf eine Zergliederung aller Einzelnheiten dieser Neugestaltungsbestrebungen einlassen. Mein Wunsch ist nur der: man wolle diese Reformen nicht so ganz übersehen und erwägen, was sie ihrer Zeit gewesen und welche Stellung sie demnach in der Geschichte wie im Leben der Musikwissenschaft vollgiltig beanspruchen.

So mag denn hier auch nur ein ganz flüchtiger Hinweis auf Gottfried Weber's Forschungen seine Stelle finden. Auch dieser Denker ist aus Vogler's Schule hervorgegangen, und hat sich als musikalischer Theoretiker einerseits durch reiche Wissensbildung, andererseits durch echten Freisinn seinerzeit nicht wenig hervorgethan. Wie das Harmoniesystem seines Lehrers, fußt auch das seine auf den untrüglichen Grundsätzen der höheren Mathematik. Wie Vogler, verstand es auch Gottfried Weber, sein reiches philosophisches und literarhistorisches, mit Einem Worte sein gründliches Wissen alles überhaupt Wissenswürdigen für die Musiklehre ganz trefflich zu verwerthen.

Um die Zeit des Werdens der allgewaltigen „Neunten" und der Missa solemnis fing auch schon A. B. Marx seine Fittige als Prediger der zeitgemäßen Tonlehre zu regen an. Er war der einzige Muthbeseelte, welcher damals — umgeben von Philistern aller Art — mit kräftigem Worte auf Bach und Beethoven hinwies, und in ihnen die vollberechtigten Harmoniker der Gegenwart und aller Zeiten erkannte. Marx war es, der eben jenes von den Zöpfen so hart angefochtene modulatorische Element in Bach und Beethoven als Muster hingestellt hat. Marx war es, der sich — Angesichts Bach's — nicht scheute, selbst dessen oft bunt querständige Accordfolgen zu vertreten. Marx war es endlich, der — auf die Gefahr hin, durch lange Zeit als Stimme in der Wüste zu gelten — seinen Beethoven-Cultus bis auf dieses Meisters letzte, ultraradicalsten Schöpfungen auszudehnen wagte. Marx hatte der Einzige seiner Art den Muth, durch grundhältige Beweise zu zeigen, wie eben die Accord- und Uebergangsführung des Sängers der Sonaten Op. 102, 106, 109, 110, 111, der Quartetten Op. 95, 130, 132, 135 und 137, der zweiten hohen Messe, der neunten Symphonie, der 33 Veränderungen u. s. f. den Weg, die Wahrheit und das Leben in harmonischer Beziehung bilde. Wie nachdrücklich Marx auch den neuesten Fortschritt der harmonischen Kunst durchfochten habe, soll später — wenigstens andeutungsweise — gezeigt werden. —

Ein neues Licht verbreitet sich am Geisteshorizonte. Ganz ungeahnte Pulsschläge fangen mit einem Male an, sich im Innersten der Zeitseele zu regen. Auf deutschem Boden treibt vor Allem Hegel's Lehre im Bunde mit Goethe's Dichterworte der Aeste und Zweige die Menge. Auf den Zinnen ihres Tempels erbaut sich eine neue Geistesburg. Sie heißt Jungdeutschland. David Strauß, Ludwig Feuerbach, Bruno Bauer stehen auf einer [illegible]

Börne und Heine mit der ganzen Schaar ihrer Epigonen bilden die andere Seite. Alle befruchten die Welt mit ganz eigenthümlichen Gedanken und Bildern. Unbedingte Geistesfreiheit, Lösung aller Bande, die lange genug den äußeren und inneren Menschen knechteten, ist das Losungswort aller dieser mit frischen Segeln auf dem Geistesmeere hinsteuernden Apostel des Berliner Philosophen und Weimaraner Dichters. Auch der Franke und Slave ruhen nicht. Die Julitage des ereignißvollen Jahres 1830 senden aus Frankreichs Westen, die Novembertage desselben Jahres werfen aus slavischem Norden ihre Strahlen eiligst nach Deutschland herüber. Jedes Volksglied fängt an, sich als solches zu fühlen und zu wissen. Und die Gesammtheit macht redlich und begeistert Chorus mit jedem Einzelnen.

Was thut und sagt nun die Kunst, diese Tochter der Innerlichkeit, zu all diesem Drängen und Treiben? Die Kunst der mündlichen und Schriftrede, ja selbst die starrernste Wissenschaft, sie war es, welche den Reigen des Fortschritts anführte. Davon sprach ich schon oben, wenngleich nur andeutungsweise. Und die nach Hegel's Urwort „seelischste aller Künste", die Musik? Sah sie etwa diesem merkwürdigen Drama blos müßig zu? Oder war es ihr vielleicht genug, blos den Schacht ihrer längst eingebürgerten Weisen auszubeuten? Schloß sie sich dem Ganzen nur als dienendes Glied an, oder strebte sie selbstthätig, dieses Ganze durch ihren eigensten Inhalt auszufüllen?

Die Antwort auf alle diese Fragen erledigt sich durch einen Rückblick auf den zur lebendigen That gereiften Willen der drei Meister Chopin, Schumann und Berlioz. Chopin war es zuerst, der in den knappen Formen seiner Mazurka's, Notturno's und Polonaisen die ganze Gedanken- und Gefühlswelt niederzulegen wußte, die sich — von außenher angefacht — im wörtlich verkörperten Genius des theils philosophirenden, theils poetisirenden Junghegelthums oder Jungdeutschlands in unmittelbarstem Zauber der Regung geoffenbart hatte. Kaum war Chopin aufgetreten, so steckten sowol die Vertreter der lichtfreundlichen als der obscurantistischen und vermittelnden Musikerzunft mit bedenklichen Mienen ihre Köpfe zusammen. Alle kamen darin überein: Chopin habe wesentlich Neues geboten. Allein im Anschauen und Erkennen dieses Neuen gab es hie Welf, hie Waiblingen.

Um nun zuerst von den sogenannten Lichtfreunden zu reden, so war unter ihnen des Preisens, ja Vergötterns kein Ende über jeden einzelnen Satz, Accord, ja über jeden Ton dieser nach ihrer Meinung riesigen Kleinigkeiten. Die Lobredner einer unwiederbringlichen alten Zeit aber meinten: neu seien diese Dinge zwar allerdings, doch auch verteufelt regellos, wirr, unmusikalisch, unwahr, unschön, krank und fratzenhaft. Die Mittelsmänner, denen auch ich mich anzuschließen erkläre, argumentirten ungefähr also: Ohne Frage ist Chopin, namentlich im Bilden jener knappen oben näher bezeichneten Formen, einer der hervorragendsten Geister seiner Art und aller Zeit. Er ist, mit Bruno Bauer zu sprechen, „ein Eigener." Der ganze Tonmensch, wie er sich da giebt, ist eine der genialsten Ausnahmenaturen, welche je in der Geschichte und im Leben der Töne hervorgetreten.

Um insbesondere von Chopin's Harmonik zu reden, so ruht selbe auf zwei einander schroff gegenübergestellten, dessenungeachtet vollends mit einander versöhnten Grundlagen. Die eine liegt in der dem Geiste der Jetztzeit eng angeschmiegten Weise der alten Kirchentonarten, die andere jedoch in der mög[illegible] harmonik.

Im Hinblick auf erstgenannten Punct fällt zuerst bei Chopin seine uns Modernen oft seltsam klingende Benutzung des sogenannten Leittons und aller aus seinem Wesen hervorsprießenden Accorde auf. Chopin bringt u. A. den von fünfter nach dem Dreiklange erster Stufe schreitenden Septimenaccord sehr oft mit kleiner statt mit großer Terz. Er hegt ferner eine absonderliche Vorliebe für Plagalschlüsse. Er bringt diese oft ganz unerwartet mitten im Tonstücke, und setzt dann fort, als hätte er gar nicht einmal an einen Schluß gedacht. Dies nur beispielsweise.

Chopin's Melodienbildung, die streng genommen nicht hierher gehört, ist — genau geprüft — bald dorisch, bald phrygisch, lydisch, myxolydisch, äolisch, bald wieder ein wunderlich anmuthendes Mischwesen dieser im Dienste der alten Kirche und Kunst ergrauten Tonarten. Sehr selten schlägt sie den jonischen Kirchenton an. Wenn aber, läßt sie ihn sehr bald wieder los. Andrerseits springt Chopin meist mit ungewöhnlicher Kühnheit aus bekreuzten in B-Tonarten. Doch thut er dies keineswegs auf eine aus früherer Zeit her überkommene, sondern auf eine Art, die man hören muß, um ihres oft wundersamen Zaubers so recht inne zu werden. Erwartet man einen harten, folgt gewiß bei Chopin ein weicher oder gar ein verminderter Dreiklang. Den letztgenannten Accord bringt er sehr häufig sogar in engster Verbindung mit dem klar ausgesprochenen Durdreiklange. Von sogenannten Vorhalten oder zurückgeschobenen Accordfolgen, von Truggängen, von langathmigen, meist sogar unvorbereiteten Dissonanzenfortschreitungen läßt sich bei Chopin nicht etwa ausnahmsweise, sondern beinahe als Regel sprechen. Löst er endlich diesen langgeschürzten Knoten, so ist die Art seiner Entpuppung gewiß nicht jene, die das Ohr erwartet. Sie ist entweder ein langgestreckter Orgelpunct, überbaut von einem Walle von Vorausnahmen, Synkopen, Vorhalten, Rückgängen, oder wie sonst immer diese schweren Seufzer und blutgetränkten Thränen einer rastlos erregten Tonseele heißen mögen, oder sie ist ein Dreiklang par dépit.

Chopin ist — um mich so auszudrücken — ein rastlos forttönendes Inganno. Er ist Einer von Jenen, die sich nie erschöpfen und leeren können. Seine Tonmuse ist die dehnbarste und zugleich eigenartigste, welche der künstlerischen Betrachtung je vorgekommen. Eine Richtschnur für alle Kommenden aus seiner Harmonik zu bilden, ist geradehin unmöglich. Chopin ist — wenngleich immer nur in kleinen Formen mit entschiedenem Glücke sich bewegend, in großen jedoch fast schrittweise bald holpernd, bald kränkelnd — dennoch der musikalische Progone aller bisherigen Progonen. Er also hat allerdings für seine Person, auf und durch seine Art, das harmonische Gebiet unendlich erweitert. Ja, er hat es sogar als einziger Meister seiner Richtung fortgebildet. Aus seinen Gaben läßt sich für die Praxis ungemein viel nützen, doch für die Wissenschaft Nichts folgern. Mehr als von irgend Einem gilt von diesem Musensohne und von seiner Stellung zu den allzeit fertigen „Anern und Isten" das Sprichwort: „duo quum faciunt idem, non est idem."

(Fortsetzung folgt.)

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

C. F. Weitzmann, Musikalische Räthsel für Pianoforte. J. Schuberth & Comp., Leipzig, New York. Pr. 1 Thlr.

Wir stehen hier vor einer sehr bedeutenden Schöpfung musikalischen Verstandes, musikalischer Combinationskunst. Räthselhaft in der That wollen diese Stücke uns bedünken, — da eine derartige praktische Verwerthung contrapunctistischen Wissens, so viel uns bekannt, noch nicht zur Erscheinung gelangt ist, — ein Gesetz für die Technik dieser Räthsel wol auch kaum jemand Anderem als dem Componisten bekannt sein dürfte. Gleichwol wäre es wünschenswerth zu erfahren, welcher Regel Weitzmann folgte, als er die Composition dieser canonischen Sätze unternahm; denn daß aus der Lehre des doppelten Contrapunctes in der Decime ein complicirteres auf vorliegenden Fall anwendbares Gesetz sich construiren ließe, will uns keineswegs unwahrscheinlich bedünken.

Aber, welches ist der vorliegende Fall? haben unsere geneigten Leser das Recht zu fragen, da wir vergessen, daß manchen derselben das vorliegende Heft noch ganz unbekannt sein dürfte. — Und es sei uns erlaubt, dieser Frage mit den Worten des Componisten zu begegnen, welcher seinem Werke folgende Notiz beigefügt hat:

„Ein jedes der folgenden Musikstücke wird von beiden Spielern vom Anfang bis zum Ende ausgeführt, wobei der erste Spieler die Noten ohne Ausnahme im Violinschlüssel, der zweite ebenso im Baßschlüssel mit genauer Beobachtung der über jedem Stücke bemerkten Vorzeichnung und der ebendaselbst angedeuteten Pausen zu lesen hat."

Wie begreiflich, liegt in dieser Abwechslung der beiden Schlüssel die Hauptschwierigkeit der Composition, da die Möglichkeit, gewissen Veränderungen, welche die Tonart gebot, Raum zu geben, durch das stricte Festhalten an den einmal angewendeten Tonzeichen durchaus abgeschnitten wurde, also selbst die sonst sehr nahe liegende Substitution der Paralleltonarten hier noch mit den größten Hindernissen zu kämpfen hatte. Im Hinblick auf diese großen Schwierigkeiten wollte uns denn der Gedanke beschleichen, Weitzmann möge bei der ganzen Construction vielleicht rein empirisch zu Werke gegangen sein, kein allgemeines Gesetz zur Anwendung gebracht, sondern alle Details speciell auscalculirt haben. Sollte dies allerdings sich so verhalten, so wäre die enorme Arbeit sowol, als andrerseits die große contrapunctistische Gewandtheit zu bewundern, der es gegeben war, überall Wege zu finden, welche den Wohlklang nicht ausschlossen, wenn sie auch strict dem festgestellten Zwecke entsprechen und keine euphonischen Concessionen zuließen.

Denn ob auch manchmal hartklingende Accorde unser Ohr berühren, so finden wir doch stets Motivirung in der Anwendung durchgehender Noten und dissonirender Intervalle; selbst die Schlüsse erscheinen im Hinblick auf die große Schwierigkeit, wenige Tacte hintereinander, in zwei verschiedenen Tonarten, vollständige Cadenzen folgen lassen zu müssen, äußerst geschickt angebracht und nur in wenig Fällen erzwungen. — Dagegen, hätten wir überhaupt Etwas einzuwenden, ist vielleicht bei einigen Stücken, namentlich dem Präludium (Nr. 1) zu beklagen, daß die rhythmische Einheit nicht stricter festgehalten ist; — bleibt zwar der Componist auch hier wie überall sonst eine Repetition der Anfangsperioden in der zweiten Hälfte des Satzes nicht schuldig, so treten die Mittelperioden doch etwas fremd dem Hauptgedanken gegenüber, und entwickeln sich ohne eigentliche Nothwendigkeit. Durchweg reizend will uns freilich das Scherzo erscheinen, dessen Schluß in D moll und F dur einen äußerst anmuthigen Charakter verräth und das auch hinsichtlich seiner Construction einen ganz einheitlichen Bau, ja sogar eine bestimmte Farbe, einen Zug von dichterischem Humor nicht verläugnen kann. Uebrigens wird es in letzterer Hinsicht, was Farbe und Humor betrifft, von den beiden nationalen Musikstücken alla Tedesca und alla Russiana (7. 8.) noch überflü-

gelt; trotz mancher Seltsamkeit im Periodenbau, machen diese kleinen Tonbilder doch einen vollkommen poetischen Eindruck und nöthigen zu der unbedingtesten Bewunderung. Denn ein größeres Lob können wir gegenüber dieser Virtuosität nicht spenden, — welche, die strengsten Formen beherrschend und in den engsten Grenzen sich bewegend, doch einen geistigen Inhalt, doch etwas wirklich Musikalisches zu geben vermochte. Leichter war dies bei der sehr einfach gestalteten Canzonette, — und dem Duetto affetuoso, dessen Pausenfülle jedem Spieler zu alleinigem Hervortreten Raum gewährt. Aber schwer hat es Weitzmann sich in den charakteristischen Stücken, besonders in dem die Sammlung beschließenden achtstimmigen Canon gemacht, — und da auch ihnen ein unter den gegebenen Verhältnissen natürlich relativer aber unbestreitbarer Wohlklang innewohnt, so können wir nur unsere Worte, daß diese musikalischen Räthsel als eine sehr bedeutsame Schöpfung sich documentiren, hier wiederholen. — Natürlich ist es, daß die Erfindung in melodischer wie harmonischer Art sich ziemlich einfach halten mußte, da der Canon allein schon die complicirtesten Accorde gebiert, — trotzdem erscheint diese Einfachheit keineswegs dürftig, im Gegentheile mit manchen Reizen ausgestattet. Der Anfang von Nr. 7 und die Schlußaccorde von Nr. 10 mögen als Belege dieser Behauptung erwähnt werden. — Interessant erscheint auch das unisono am Schlusse des Capriccio, da man erst bei genauerem Lesen erkennt, daß hier keine Terzengänge vorwalten. Und besonders neckisch macht sich die Antwort im Anfang von Nr. 7, welche den B moll-Charakter trägt, während As dur vorhergegangen war und man doch eine Terz-Parallele erwartete.

Wie wir hören, hat der Autor dieser Räthsel bereits eine neue Folge geschrieben, — die zu sehen wir sehnlichst erwarten. Vorderhand aber sei das kleine, inhaltschwere Heft dem musikbedürftigen Publicum als etwas durchaus Originelles und dabei streng-künstlerisches nachdrücklich empfohlen.

Felix Dräseke.

Aus Dresden.

Endlich, am 10. October, ist das Denkmal C. M. v. Weber's aufgestellt und enthüllt worden. Es war ein stürmischer und regnerischer Tag, an dem es geschah und Festordner wie Festgesänge kaum in unmittelbarer Nähe vernehmbar. Prof. Dr. Rietschel, der Bildner dieses Monumentes, hat die schwierige Aufgabe, der realen Erscheinung des Darzustellenden gerecht zu werden und zugleich ästhetischen Anforderungen zu genügen, mit Glück gelöst. Der Tondichter steht, an ein Notenpult gelehnt, sinnend da, gleichsam wie inspirirt von einer glücklichen Eingebung seines Genius. Daß diese Statue hinter dem Theater placirt ist, war nicht zu umgehen, wenn man nicht ganz von der Nähe des Ortes, wo der Tonmeister einst hochgefeiert wirkte, absehen wollte. Im Hoftheater wurde der festliche Tag durch eine ausgezeichnete Aufführung der „Euryanthe" begangen und demnächst „Preciosa" möglichst vollendet dargestellt, denn in anerkennenswerther Pietät hatten die ersten Kräfte unseres Schauspieles es nicht verschmäht, selbst kleinere Rollen zu übernehmen. Den Tag vor dieser Festlichkeit bot als Vorfeier der Tonkünstler-Verein seinen ersten Productions-Abend. Selbstverständlich wurden fast nur Weber'sche Compositionen zu Gehör gebracht, so dessen Quartett für Piano und Streichinstrumente, die C dur-Sonate, recht wacker von Hrn. Rollfuß gespielt, und mehrere von Frau Jauner-Krall beifallswürdig vorgetragene Lieder. Gedachter Verein ist immer darauf bedacht, Werke zu Gehör zu bringen, für deren Aufführung sich sonst keine Gelegenheit darböte; wir erwähnen beispielsweise die Werke Mozart's und Beethoven's für Blasinstrumente, deren Ausführung nur an wenig Orten von gleich künstlerischen Kräften übernommen werden dürfte. Bei dem großen Rückstande, in dem wir uns vielen Meisterwerken der Vergangenheit gegenüber befinden, ist es auch ganz in der Ordnung, an eine Abminderung dieser Ehrenschuld zu denken: immer aber wieder bitten wir auch das Recht der Gegenwart im Auge zu behalten. An einem anderen Productions-Abend hörten wir Händel's Concerto grosso *). Es besteht dasselbe aus vielen kurzen, in innigem Zusammenhang stehenden Sätzen, deren melodiöser Theil meist zwei Oboen übertragen ist und die demgemäß die schwere Aufgabe zu lösen haben, in den Geschmack und die Vortragsweise einer Zeit einzugehen, für welche uns das verloren gegangene Verständniß wieder erschlossen werden soll. Rücksichtlich des historischen Interesses ist dankende Anerkennung Pflicht; anlangend die Wirkung jedoch, haben wir die unliebenswürdige Schwäche zu bekennen, daß uns die Begeisterung dafür ausblieb. An demselben Abend wurde auch Onslow's Quintett (F moll, Op. 32) gespielt. Formgewandtheit und Klarheit dienen einem Inhalt, der uns — mit Genugthuung sei es bemerkt — jetzt nicht mehr ausreichend zu beschäftigen vermag. Wir empfangen diesen musikalischen Diplomaten jetzt sehr selten in unseren Concertsalons und entlassen ihn dann kalt, aber höflich, womit zugleich die Aufnahme des vorgeführten Werkes bezeichnet sein möge. Beethoven's Octett (Es dur, Op. 103) für Blasinstrumente sei seiner gelungenen Wiedergabe wegen hervorgehoben, obgleich die Klangwirkung hinter ähnlichen Werken Mozart's zurücksteht.

Die Symphonie-Concerte der königl. musikalischen Capelle haben auch diesen Winter ihren ungestörten Fortgang. Bis jetzt haben drei stattgefunden und Hr. Capell-M. Dr. Rietz hatte sich der Direction derselben unterzogen. Der Name Liszt findet sich auch auf den diesjährigen Programmen nicht: eine, mild ausgedrückt, ungerechtfertigte Hintansetzung. Wir haben die Lieblinge des Gewandhauses Bennett und Gade anständig bei uns empfangen, aber die Ungastlichkeit jenes Institutes wünschen wir nicht mit überkommen zu haben. Wir wollen einige Nummern nicht nennen, welche zu hören man vor Ungeduld nicht gerade brannte, und die einen Raum auszufüllen bestimmt sind, der anstandshalber der classischen Periode nicht anzugehören hatte. — Von den bis jetzt aufgeführten Werken sei R. Schumann's D moll-Symphonie (Nr. 4) besonders vermerkt. Dieses 1841 geschriebene, und 10 Jahre später meist zu reicherer Verwendung von Blasinstrumenten umgearbeitete Werk läßt seine Bedeutung nicht verkennen, wenn auch nicht geläugnet werden mag, daß es Schumann hier ganz besonders auf thematische Vertiefung abgesehen hat, die zu einer Eigensinnigkeit, ja Härte führte, deren Eindruck eine etwas freiere

*) Dieses Instrumentalwerk trägt auch den Namen Oboen-Concert und ist in den Jahren 1717—1720 mit noch mehreren derartigen Compositionen geschrieben und zwar für die Musikaufführungen zu Cannons — zwei deutsche Meilen von London. Unter Concerto grosso verstand man im Gegensatz zum Concerto di camera ein Musikstück, in welchem mehre Orchesterinstrumente concertirend hervortraten. Im Concerto di camera war das nur mit einem Soloinstrumente der Fall, während die anderen Instrumente Nichts als die Begleitung auszuführen hatten. Die zu diesem Zwecke nothwendige Clavierbegleitung war vom Capellmeister Dr. Rietz.

Arbeit sehr gemildert hätte. Diese fast catonische Strenge und Hartnäckigkeit in der Durchführung der Motive verbunden mit dem entschiedenen Charakter derselben flößen uns einen gewissen Respect ein, von welchem sich loszusagen nicht leicht sein dürfte. Deßhalb war auch die Aufnahme eine günstige. Immer mehr läßt man der Selbstständigkeit der Gedanken dieses Tondichters, sowie der Art und Weise, wie er sie gestaltet, Gerechtigkeit widerfahren und beschwert sich nicht mehr laut darüber, daß er nicht so wie „Haydn" schreibt.

Beethoven's vier Leonoren-Ouverturen wurden an einem Abend aufgeführt. Der Erfolg dieses scheinbaren Wagnisses war ein sehr günstiger. Wol kaum bedurfte Beethoven des Rathes seiner Freunde, um Nr. 1 zurückzulegen, er, der sich seiner gewaltigen Schaffenskraft bewußt, zu noch höherem Fluge aus sich selbst Anlaß nehmen konnte. Obgleich Nr. 2 in der sogenannten großen Leonoren-Ouverture eine breitere und ausführlichere Umgestaltung erfuhr, so wohnt ihr doch schon eine so zwingende Macht und gewaltige Charakteristik inne, daß wir derselben eine ungeschmälerte Berechtigung zuerkennen müssen und sie noch öfters zu vernehmen wünschen; ja wir stehen nicht an, ihr den Vorzug vor der so beliebten Ouverture Nr. 4 (E dur) einzuräumen, die Beethoven geraume Zeit nach der Composition des „Fidelio" schuf und demnach von jener Gedankenwelt nicht mehr so unmittelbar berührt war. Mendelssohn's Symphonie (A moll, Nr. 3) nannte das Programm zwischen Nr. 3 und 4 der genannten Ouverturen. Dem reizenden, nur ein wenig zu breit ausgesponnenen Gedankenspiel liehen wir gern unser Ohr, es bot fast eine Erholung nach jener gewaltigen großen Nr. 3. Etwas unsanft berührten uns die wie fremdartig hereinklingenden chromatischen Crescendo-Scalen des einen Satzes. Beethoven's Ouverture „Zur Weihe des Hauses" (Op. 124) wurde an einem anderen Abend gespielt. In farbenreicher Pracht sehen wir gleichsam einen Festzug von überreichem Glanz an uns vorüberrauschen mit seinen Herolden und vielem Schaugepränge. Bewunderungswürdig ist die strenge Form des kunstvollen Fugato der festlichen Stimmung dienstbar gemacht worden. Natürlich fällt in diesem Werke den Blasinstrumenten, besonders dem Blech, eine anstrengende Aufgabe zu, deren entsprechendste Lösung hier nicht verschwiegen sei. Ueber die bekannten symphonischen Werke Mozart's, Haydn's und Beethoven's sind die Acten längst geschlossen. Wir haben nun noch der geistvollen Auffassung des Dirigenten zu gedenken, der in den ausgezeichnetsten Kräften unseres Institutes jedwede Förderung seiner Intentionen findet, und dem wir es zum Verdienst anrechnen, wie durch ihn auch andere wohlberechtigte Forderungen zur Geltung kommen. Daß diese Concerte den Glanzpunct der Saison bilden, ist zweifellos. An einem der üblichen Theaterconcerte wurde Schumann's „Manfred" vorgetragen. Kaum bietet ein anderes Werk Schumann's so viele Angriffspuncte dar als dieses. Hier läßt sich der Kampf über die Berechtigung des Melodrams bequem aufnehmen, um längst Gesagtes breitzutreten; hier läßt sich über die Zulässigkeit der Darstellung vergewaltigter Seelenzustände streiten, um zum Ueberfluß recht gründlich zu beweisen, daß Schumann „Schumann" sei. Wir sind nicht gemeint, die Chöre oder Soli im „Manfred" für sehr bedeutend zu halten, dies ist auch bei den großen anderweiten Schönheiten des Werkes, daß wir als ein theures Vermächtniß betrachten, nicht nöthig, denn von unnennbarer Empfindung eingegeben und von fast berückendem Zauber ist die Musik zur Alpenfee, die Zwischenmusik zur zweiten Abtheilung und vor Allem die Begleitung zur Erscheinung Astartes. Was hier zum Ausdrucke gelangt, ist unnachahmlich *). Das Es moll der Ouverture ist der gewaltig gedachten Wirkung hinderlich. Eine ungewöhnliche Verstärkung der Streichinstrumente wäre hier vonnöthen. Sollte es blos in akustischen Verhältnissen liegen, daß uns die Ouverture im Concertsaal schwungvoller dünkte als im Theater? Die Worte der Dichtung wurden — es ist dies das Angenehmste — mit vertheilten Rollen gelesen. Hr. Dawison sprach den Manfred, Frau Bayer-Bürck die Astarte, Beide tief ergreifend. Von einem Beifall, wie er Rossini's Tell-Ouverture zu Theil wird, kann keine Rede sein, aber von nachhaltigem, mächtigem Eindrucke ist zu berichten.

(Schluß folgt.)

Wiener Briefe.

Kirchenmusik.

Zweiter Artikel.

Nachdem ich bisjetzt die allgemeinen Zustände geschildert und die nennenswerthesten Novitäten angeführt habe, gestatten Sie mir noch einige Worte über die Vereine selbst und einzelnes Thatsächliche aus jüngster Vergangenheit.

Unter die trefflichsten seiner Art gehört der Kirchenchor zu St. Carl. Es werden uns von dort aus in nächster Zeit die Aufführungen von Kirchenmusiken Palestrina's, Lotti's und Bernabei's, nebst Figuralmessen von Abt Vogler und Schnabel in Aussicht gestellt. Auch giebt das Programm Kunde von jüngst gegebenen Messen Cherubini's, Tomaschek's und anderer Meister. Andere hiesige Genossenschaften für Kirchenmusik haben — nach vielversprechenden Anfängen eines edlen Strebens — theils die Bahn des Besseren mit leidigem Schlendriane vertauscht, theils ihr diesfälliges Wirken auf höchst seltene Kundgebungen ihrer Thatkraft nach Seite der geistlichen Musik eingeschränkt, oder mit denselben gänzlich inne gehalten. In erstgenannte Classe gehört unser Männergesangverein; in die zweite die nach concertlicher Richtung so thätige und preiswürdige Singakademie; in die dritte endlich der ebenfalls durch manche schöne außerkirchliche wie kirchliche Künstlerthat in bestem Andenken stehende Singverein. Was vor Allem den Männergesangverein betrifft, so hat er noch vor Jahresfrist sein Stiftungsfest in würdigem Sinne durch die Aufführung der Liszt'schen Vocalmesse gefeiert. Vor zwei und mehreren Jahren gab derselbe Verein ein diesem Zwecke geweihtes sehr schönes Werk von Herbeck. Im Jahre 1860 hat sich diese Gesellschaft jedoch ganz einfach mit dem Absingen eines der ausgefahrensten katholischen Kirchenlieder aus der Zopfzeit des Wiener Kirchenstyls begnügt. Die Singakademie hat ihr Gründungsfest nur ein einziges Mal kirchlich begangen, und zwar durch Aufführung einer Vocalmesse von Friedrich Schneider. Seither hat sie sich bei kirchlichen Anlässen nur ein einziges Mal betheiligt. Es war dies in letztverstrichener Charwoche durch den Vortrag des Allegri'schen Miserere. Der Singverein hat den Tag seiner Genesis sinnig genug mit einer Palestrina'schen Messe begangen. Seit dieser ziemlich lange abgelaufenen Production hat er indeß nach dieser Richtung kein Lebenszeichen mehr gegeben. Ueber das Gebahren der überwiegenden Anzahl unserer ständigen Kirchenchöre und Capellen habe ich schon oben gesprochen; die Ausnahmen von dieser traurigen Regel sind nur

*) Ein Seitenstück hierzu scheint uns die tiefergreifende Episode der Francesca di Rimini in Liszt's „Dante".

sporadischer Art. Dahin gehört in Bezug auf Gewiegtheit der ausführenden, namentlich instrumentalen Kräfte zuvörderst der Chor unserer Hofcapelle. Auch die Programme dieser noch vor Kurzem dem Zopfthume ausschließlich ergebenen Anstalt haben in letzter Zeit manches Erfreuliche geboten. Dahin gehört z. B. die Aufführung eines der gehaltvollsten und höchst selten gehörten Tonwerke M. Haydn's, seiner für Maria Theresia geschriebenen Messe in D moll, ein Meisterwerk contrapunctischen und zugleich in katholischem Sinne beschaulichen Styls. Aus näher liegender Zeit gehören u. A. hierher Cherubini's Messe in F und Beethoven's Missa in C dur. Das Orchester ist an dieser Stelle durch Künstler höchster Rangstufe vertreten. Daher die Glätte und Feinheit in der Ausführung dieses Theiles der Kirchenmusik. Minder günstig ist es an genanntem Orte mit der Besetzung des Gesanglichen bestellt. Das eben Bemerkte paßt auch wörtlich auf unseren Domchor. In Bezug auf dieses Institut habe ich, der neuen Erscheinungen auf kirchlichem Gebiete erwähnend, anzuführen vergessen, daß unser Domcapell-M. Preyer vor ungefähr dreiviertel Jahren eine neue (zweite) Choralvesper seiner Arbeit an dem Orte seines Wirkens aufführen ließ, welche das erste Werk gleicher Art, dessen mein früherer Bericht gedacht, an Reife der Behandlung und an harmonischem Schwunge weit übertrifft. Die übrigen Chöre unserer Stadt, wie z. B. der Krenn'sche, meist auf zusammengelesene Kräfte verwiesen, bieten mehr zufällig Geglücktes als organisch Durchbildetes.

Dem Aufschwunge des Orgelspieles wäre nun durch die Errichtung zweier nach gediegenem Muster verfertigter, und in unseren Kirchen aufgestellter Werke mit vollständigem Pedale gute Gelegenheit einer reicheren Entfaltung geöffnet. Es wird in dieser Beziehung nur auf die angeborene Kraft und auf den redlichen Willen unserer besseren Organisten ankommen, sich einerseits in das neue Verfahren hineinzufinden, andererseits die in der Kunst des Orgelspieles noch gänzlich Unbewanderten zu solchem Cultus durch Lehre und Beispiel heranzuziehen. Wer unter den hiesigen Fachmännern in die Reihe dieser nach Theorie und Praxis befähigten und bis zu einem gewissen Grade schon durchbildeten Kämpen für die Sache des erhabenen oberpriesterlichen Instrumentes gehöre, haben Ihnen meine früheren Berichte über Kirchenmusik schon gesagt. Es bedarf daher nur eines herzlichen Aufrufes an jene Berufenen und Auserwählten, nicht müde zu werden, sondern im Gegentheile unter den gegebenen günstigen Voraussetzungen desto eifrigere Fachstudien zu pflegen, um doch endlich einmal den gegen Süddeutschlands verkommene Zustände des Orgelspiels erhobenen Bannspruch vollständig zu ertödten. S.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Wien. Am 8. December führte mich ein ungünstiger Stern in das Carl-Theater, wo vom Journalisten- und Schriftsteller-Verein „Concordia“ zum Besten des Unterstützungsfonds dieses Vereins eine „Akademie“ veranstaltet wurde. Wenn, wie sich annehmen läßt, die Herren Ausschußmitglieder dieses intelligenten Vereines das vorgeführte buntscheckige Programm, das schon im Vorhinein gewisse Bedenklichkeiten wach zu rufen geeignet war, in ihrer weisen Einsicht selbst zusammengestellt haben, so stellten sie sich hiermit ein wahrhaftes Armuthszeugniß aus. Mit Ausnahme einer einzigen Pièce „Mein Sohn“ (Lustspiel in einem Act von L. Schlesinger) war die ganze Vorstellung von einer verzehrenden, tödtlichen Langeweile. Von den rein (oder lassen Sie mich lieber sagen: unrein) musikalischen Genüssen zuerst zu sprechen, so wurde uns die hier noch nicht, und auch jetzt viel zu früh gehörte Ouverture zur Oper „Wallfahrt nach Ploërmel“ von Meyerbeer geboten; ebenso als fünfte Nummer eine Arie aus derselben Oper (ich glaube schlechtweg, aber sehr bezeichnend, „Schattenarie“ genannt), zu welcher, da wir hier keine Coloratursängerin besitzen, Frl. Brenner aus Prag herübergeholt werden mußte. Hier hört die Musik in der That auf, Musik zu sein, und die Häßlichkeit wird zum Gesetz erhoben. Man kann nicht sagen, daß keine Motive darin vorkommen, die von Erfindung zeugen: Nein, aber von was für Erfindung! wie unedel klingt das Alles! und dann diese Sucht, neue, noch nie dagewesene Effecte hervorzubringen, so die ganz unorganische, jedes künstlerische Gefühl verletzende, willkührliche Vermischung des rein Vocalen mit dem Instrumentalen während der Ouverture, diese gräuliche, nichtssagende, nur die Biegsamkeit der Stimme bedenkende Coloraturschattenarie, die wirklich Nichts als ein blasser Schatten von einer Arie ist! — Frl. Brenner sang vortrefflich und fand reichen Beifall. Mit nicht geringerer Gesangesvirtuosität trug sie die wahrhaft abscheulichen „Variationen“ von Proch vor. Es wird von einer gewissen Seite her so viel geklagt, daß die Gesangskunst leider im Sinken begriffen sei, und wird namentlich Richard Wagner mit großer Hartnäckigkeit als Derjenige bezeichnet, der principiell darauf ausgehe, die menschliche Stimme zu ruiniren und die Schönheit des Gesanges gänzlich zu verderben. Daß die Gesangskunst im Stadium des Sinkens sich befindet, ist leider wahr und zu bedauern; inwiefern man Recht oder Unrecht thut, Wagner dafür verantwortlich zu machen, ist [illegible] lichere Auseinandersetzung vorbehalte; für heute sei nur so viel bemerkt, daß, wenn die Gesangskunst auch noch so hoch steht, sie uns immer anwidern wird, sobald sie sich als solche in überwiegender Weise derart über das Kunstwerk geltend zu machen sucht, daß letzteres zur Unbedeutendheit, zur Null herabgedrückt wird. Dies ist aber sowol bei Meyerbeer in der „Dinorah“ als auch bei Proch's Variationen im höchsten Grade der Fall. Die komische Scene von Dr. Kalisch: „Tannhäuser oder der Sängerkrieg auf der Wartburg“, dargestellt von H. Götz, hat unseren gemüthlichen Wienern sehr viel Vergnügen gemacht. Wir wollen ihnen dies Vergnügen gerne gönnen, wenn sie andrerseits zu erwägen wissen, welche Kunstwerke zu Parodien am geeignetsten sind. E. K.

Wien, am 16. December. Der Singverein brachte in einem Abendconcert den Schumann'schen „Königssohn“ am Clavier, dessen Chorhälfte für meine Anschauung im Schönsten, Bedeutsamsten würdig mitzählt, was uns der Meister geboten. Minder anregend, mehr gemacht als geistig belebt, sprechen die Einzelgesänge zum Tonsinne. Ueberhaupt trete ich für meinen Theil bezüglich dieser Schumann'schen Tondichtung vollständig auf Seite des in d. Bl. vor Kurzem ergangenen ausführlichen Richterspruches. Hrn. Herbeck die freundlichste Anerkennung dieser ebenso schönen, als zeitgemäßen Wahl. Ueber die Wiedergabe des Schumann'schen Werkes gelten im Lobe und Tadel dieselben Bemerkungen, wie über die gestellte Aufgabe selbst. Die Chöre klappten vortrefflich, sie waren mit aller möglichen Sorgfalt studirt und traten in allen ihren kräftigen wie feinen Geistesbeziehungen an das Licht einer ausdrucksrichtigen, musikalisch wahren und schönen Darstellung. Die Einzelnsätze, sehr ungenügenden Kräften anvertraut, blieben ohne alle Wirkung. Sie waren kaum dem einseitig musikalischen Gesichtspuncte nach in ihr gebührendes Licht gestellt. An dies große Werk schlossen sich zwei wahrhaft reizende Chorgebilde Mendelssohn's: „Die Nachtigall“ und „Die Waldvöglein“. Schubert war durch ein eben so mattes, als seelenlos, ja sogar musikalisch ganz ungenau wiedergespiegeltes Lied für eine Sopranstimme mit Flügel- und Clarinettbegleitung „Der Hirt am Felsen“, ferner durch das liebliche „Ständchen“ für Altsolo und Frauenchor (nach Grillparzer), endlich durch ein in hohem Grade schwungvolles Soldatenlied für Männerchor aus einem 1815 componirten Singspiele: „Der vierjährige Posten“ vertreten. Den Schluß dieses im Ganzen anregenden und dem Chortheile nach vortrefflich durchgeführten Concertes machten zwei Chöre [illegible] en Faustmusik. Wenige

Tage nachher erfreute uns Herbeck's Singverein durch die Spende des vollständigen dritten Theiles dieser Tondichtung. Ueber diese will ich mir, da sie nur bruchstückartig geboten worden, vorläufig kein abschließendes Urtheil erlauben. Nur soviel scheint mir festzustehen, daß jedes einzelne Stück dieses Theilganzen eine herrliche Tonperle, daß aber Meister Schumann den eigentlichen Faustgedanken weder im Ganzen noch in dessen abgesonderten Erscheinungsarten glücklich aufgegriffen Es zeigt sich darin, daß Schumann — wie sehr auch seine erste Schöpferperiode Stoffes genug zur Verwirklichung einer so weltumfassenden Idee einschließen möge — denn doch eigentlich späterhin zu keiner Faust-Natur echten Sinnes, sondern nur zu einem der unleugbar geistvollsten Vertreter gewisser vereinzelter Seiten dieses großen, weitausgreifenden Lebens- und Weltgedankens herangereift ist. Ich stimme daher — wenigstens auf Grundlage des in seiner vollständigen Gestalt vernommenen dritten Theils dieses Schumann'schen Werkes — genau mit P. Lohmann's Brochure über diesen Gegenstand überein, die sich, bei aller Bewunderung für einzelne Seiten der inredestehenden Tondichtung, dem Ganzen gegenüber denn doch sehr skeptisch verhält. Sollte uns einmal — was sehr zu befürworten wäre — der ganze Schumann'sche „Faust" geboten werden, gedenke ich eingehender darauf zurückzukommen. Um die gute Aufführung dieses jedenfalls vielfach anregenden Bruchstückes hat sich Herbeck mit der Doppelphalanx seines trefflich geschulten Singvereins und seines mit großen Mühen und Opfern neugebildeten, ganz tüchtig in das Zeug gehenden Orchesters sehr verdient gemacht. Ueber den diesem Fragmente vorausgegangenen weiteren Inhalt des inredestehenden Singvereinsconcertes kann ich nicht berichten, da ich nicht Zeuge desselben gewesen, sondern der ersten Abtheilung des vierten philharmonischen Concertes beizuwohnen mich verpflichtet fühlte, da es darin nur Neues zu hören gab. Leider war dies Neue nur als Gattung zu befürworten, an und für sich aber von sehr geringem Belange. Die Concert-Ouverture von Rietz ist das Schwächste, Phrasenhafteste, was wenigstens mir bisher von der feinen und fleißigen Arbeit dieser geschickten Capellmeisterhand entgegengetreten. Eben so mache ich vollständig Chorus mit Ihrer in Nr. 19 vor. Jahrganges d. Bl. niedergelegten abfälligen Ansicht über Gade's hier zum ersten Male gehörte sog. Frühlingsphantasie. So anmuthig das Gepräge des Orchestersatzes, bleibt in Bezug auf die ganze Clavierpartie, ja selbst auf das meiste Gesangliche dieses Tonwerkes die Frage: à quoi bon, offen, daher gänzlich ungelöst. Beide Werke verklangen wirkungslos trotz im Ganzen und Einzelnen höchst sorgfältiger Wiedergabe. Im Gade'schen Opus war unserem fleißigen und geschickten Pianisten, Hrn. Eppstein, eine wennmöglich noch undankbarere Aufgabe zugetheilt, als der braven Operncapelle und dem wenigstens mäßigen Ansprüchen genügenden Sologesangsquartette, welches durch Mitglieder unserer Hofoper vertreten war. Spohr's Faust-Ouverture, das dritte Glied in jener vom philharmonischen Vereine geschlungenen vierten Concertkette, ist von denselben Kräften in früheren Jahren schon viel besser gehört worden. Diesmal hatte die Darstellung etwas Fleues und Mattes. Eben so wollte man mir von der diesmaligen Aufführung der Eroica, welche ich, der Schumann'schen Faustmusik entgegenpilgernd, selbstverständlich nicht mehr gehört, wenig Lobendes sagen: Technisch vollendet, wie die meisten Leistungen unserer braven Operncapelle, soll bei dieser Gelegenheit der Spiritus im Phlegma der Darstellung so ziemlich untergegangen sein.

Königsberg. Die HH. Japha, Brunner, Pabst und Hünerfürst haben einen Cyclus von drei Quartett-Soiréen gegeben, in welchen Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Schubert, Rubinstein, das Quintett Cdur von Mozart und ein Manuscriptquartett unseres Musik-Dir. Pätzold zur Aufführung kamen. Das letztere Werk wurde schon früher einmal in einer Sonntagsmatinée der musikalischen Akademie gespielt, in welcher lauter Compositionen ihres Dirigenten Pätzold aufgeführt wurden, welche in Liedern, Chorstücken, den (eben bei Jul. Schuberth als Op. 5 erschienenen) vortrefflichen vierhändigen Clavierstücken „Nachklänge" und aus jenem Streichquartett bestanden; das Werk, welches sehr gefiel, ist von edlem Inhalte, sinnig gedacht, warm empfunden und durchweg gediegen gearbeitet. Seine Ausführung war eine recht gute. Die oben genannten Herren Quartettspieler verdienen für ihre drei Soiréen Lob; wir hoffen auf einen zweiten Cyclus, welcher uns vielleicht auch Schubert's großes Cdur- und ein Schumann'sches Streichquartett bringen wird. Die musikalische Akademie veranstaltete vor einiger Zeit eine Privat-Soirée, in welcher nur Compositionen von Königsberger Componisten zur Ausführung kamen: Otto Nicolai Psalm; Ad. Jensen Lieder aus Op. 7 und Clavierstücke; L. Köhler aus Op. 10 Duette ohne Worte für Clavier, Op. 20 „Abendfantasie für Clavier, Op. 72 Concertlied „Das Orakel" (Sopran); L. Ehlert gemischte Quartette (in Königsberg erschienen und sehr zu empfehlen); E. Sobolewski aus der Oper „Mohega die Blume des Waldes". — „Lohengrin" ist seit dem Sommer etwa 9—10 Mal gegeben worden, worin zugleich der Beweis für die Anziehungskraft der Oper liegt. — Die neueste Oper war des Grafen v. Redern „Christine", welche ein paar Mal ohne Erfolg gegeben wurde. — Wie man hört, wird die musikalische Akademie für das Jahr 1861 ein großes Musikfest von zweitägiger Dauer veranstalten, bei welcher Gelegenheit sicherlich Ungewöhnliches von Altem und Bedeutendes von Neuem geboten werden wird, dafür bürgt der classische und zugleich vorurtheilsfreie künstlerische Sinn der Leiter und Mitglieder dieses Institutes.

Pesth, 18. December. Wir beeilen uns, anerkennend über das vorgestrige erste diesjährige philharmonische Concert unter Capell-M. Erkel's Leitung zu referiren. Das Programm bestand in: Gade's Preisouverture Amoll, einer Arie aus Erkel's Oper „Ersébet" (Fr. v. Hollossy); hierauf folgte „Trauerklänge" von Mosonyi (Szechenyi's Andenken geweiht), dann Beethoven's Pastoralsymphonie. Erkel als Gründer und Dirigent dieser Concerte, wie der tüchtige Körper des Nationaltheaterorchesters, welcher von würdiger Begeisterung für die Sache belebt ist, dürfen die ungetheilteste Anerkennung beanspruchen, deren Bethätigung der überaus zahlreiche Besuch und die verlangte Wiederholung der Mosonyi'schen Trauerklänge und der großen Ersébet-Arie unser Publicum denn auch an den Tag legte. Mosonyi (Brandt) möge die Auszeichnung stürmischen Hervorrufes als belebende Anregung seiner reichen Productivität hinnehmen. Die Kammermusikconcerte des Frl. Kuller ersetzen durch Fleiß, was hier und da etwa an geistiger Auffassung gebricht; auf die Violinistin Cäcilie Kuller haben wir alle Ursache stolz zu sein, auch Rosa Szuk reiht sich als Violoncellistin nicht allein unseren musikalischen Notabilitäten in der Frauenwelt an, sondern sie wird allenthalben durch Seele, Ausdrucksfülle, ja selbst durch die Kraft ihres Bogens dieselbe Sensation erregen, deren sich die poesie- und bravourreichen Transscriptionen ihres Vaters, L. Szuk, bei meisterhafter Executirung hier erfreuten. Im zweiten Kammermusik-Concerte der HH. Huber hörten wir Beethoven's Bdur-Trio, ein Volkmann'sches Lied (Nachtgebet), Karl Huber's Quartett mit J. Huber's Szozat-Variationen, und Schumann's Es dur-Quartett, der Clavierpart von W. Deutsch gespielt. Aus dem vorhergegangenen dürfen wir Volkmann's neues Gmoll-Quartett hier nicht übergehen; dasselbe stellt ebenfalls unsern allen Herzen so lieb gewordenen Tondichter in die erste Reihe der Quartett-Componisten. Da ist Einheit, inneres Leben, Poesie, Gediegenheit in musterhafter Form ausgedrückt. Das Huber'sche Quartett hat am Meisten hier gezeigt, was Studien bei solchen Kräften vermögen, und wir bedauern, wenn das dritte Kammermusik-Concert die ganze Saison beschließen sollte. Dr. F—r.

Rheydt bei Düsseldorf. Das musikalische Leben Rheydts, sowie der Nachbarstadt Gladbach, hat durch die energischen Bemühungen des hier seit mehreren Jahren als Musiklehrer und Director thätigen Julius Lange einen bemerkenswerthen Aufschwung erhalten. Regelmäßige Concert-Aufführungen haben das größere Publicum beider Städte in wenig Jahren mit den Hauptwerken Mendelssohn's, Haydn's, Händel's, Beethoven's, Schumann's, Gade's bekannt gemacht. Solche Aufgaben zu lösen hat für kleinere Orte, die dem eigentlichen Musikleben bisher ganz verschlossen geblieben sind und nur für ihr kaufmännisches und industrielles Emporblühen Interesse zu haben schienen, ungleich mehr Schwierigkeiten als in großen Städten. In jenen Orten muß erst jede Vorbedingung geschaffen werden, ein die Absichten des Dirigenten unterstützender Chor, ein Orchester und ein theilnehmendes Publicum. Dies ist Hrn. Lange in bester Weise gelungen, so daß bei allseitig gleich eifrigem Fortwirken dem Musikleben beider Städte die schönste Zukunft vorausgesagt werden kann. Mit guten Stimmmitteln ist bekanntlich der schöne Rhein mehr gesegnet, als irgend ein anderer Theil Deutschlands, ein sehr günstiger Umstand für den Chorgesang, der hier zunächst und auf lange Zeit hinaus als der Hauptträger des öffentlichen Musiklebens betrachtet werden muß. In jeder der beiden Städte steht Hrn. Lange ein Männergesangverein und ein gemischter Chorgesangverein zu Gebote, mit denen er, unterstützt von der Crefelder Capelle, jährlich acht bis zehn Concerte und in diesen nur gute Werke giebt. Namentlich ist es ihm gelungen, die Schmarotzerpflanzen der Männergesang-Literatur gründlich zu beseitigen. — Am 26 December fand in Rheydt ein derartiges Chor-Concert in durchaus anzuerkennender Weise statt: „Des Sängers Fluch" von R. Schumann und Mendelssohn's „Walpurgisnacht", dazwischen eine Arie aus „Figaros Hochzeit", vorgetragen von Frl. Marie Büschgens aus Crefeld. Diese in den rheinischen Städten sehr gesuchte und beliebte Concertsängerin bewährte sowol in „Sängers Fluch" (Königin) als in ihrer Arie: „Und Susanna kommt nicht" die vortreffliche Schule des Leipziger Conservatoriums, ins-

besondere des Hrn. Prof. Götze, und erntete den lebhaftesten Beifall. Die beiden Chorwerke gingen, Dank der Sorgfalt des Dirigenten, wie aus einem Guß. Die Chöre erfreuten durch Wohlklang, gute Nuancirung, Fülle, Freiheit und Leichtigkeit des Vortrags, namentlich durch Verständniß ihrer Aufgabe und Hingabe an dieselbe. Letzteres ist in noch höherem Grade von den Solosängern zu rühmen, außer Frl. Büschgens sämmtlich hiesige Dilettanten, denen doch in „Sängers Fluch" wahrlich keine leichte Aufgabe zu Theil wurde. Beide Werke wirkten demnach höchst erfreulich, Mendelssohn's „Walpurgisnacht" mehr effectuirend, „Des Sängers Fluch" dagegen ergreifender und den lebhaften Wunsch hinterlassend, diese tiefempfundene Composition öfter hören zu können. Sämmtlichen Mitwirkenden gebührt der wärmste Dank des hiesigen Publicums; Hrn. Lange aber ist für seine ferneren Bestrebungen von Herzen guter Erfolg zu wünschen, wie allen Denen, welche berufen sind, als Pionniere der Musik-Civilisation abseits der Heerstraße großer Städte zu wirken.

Löwenberg. Seit der Aufführung von Seifriz' „Ariadne auf Naxos", über welche Sie vor Kurzem ausführlich berichteten, haben wieder drei Concerte der fürstl. Hofcapelle stattgefunden, deren Programme, wie Sie aus folgender Inhaltsangabe ersehen werden, aufs Neue ihren Ruf der höchsten künstlerischen Intelligenz bewahrheiten. Unter den Solokräften nennen wir vor Allem Hrn. v. Bronsart und Frl. Ingeborg Starck, die am 23. December im vierten Concert gleichzeitig wirkten und Beide wahre Triumphe feierten; Frl. J. Starck in der Polonaise brillante von Weber in Liszt's Orchesterbearbeitung und Schubert's Valse-Caprice (ebenfalls in Liszt's Arrangement), H. v. Bronsart in der von ihm verfaßten Transscription eines Liedes vom Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen, Beide vereint in Schumann's Andante und Variationen für zwei Pianofortes. Unter den Orchesterwerken finden sich von Beethoven die Cmoll-Symphonie, von Cherubini die Ouverture zu „Anakreon", von Berlioz die Liebesscene aus „Romeo und Julie" und die Vehmrichter-Ouverture, von Liszt die „Festklänge", von Glinka die Ouverture zu „Rouslane und Ludmilla", von Schumann die Cdur-Symphonie (zweimal, im dritten und vierten Concert!) und von Mendelssohn die Ouverturen „Meeresstille und glückliche Fahrt" und „Melusina." Im zweiten Concert fanden außerdem zwei Lieder vom Hofcapellm. Seifriz: „An Thyrza" und „Maid Athens" nach Byron lebhaften Beifall.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. In seiner dritten Soirée in Berlin am 4. Januar spielt H. v. Bülow: die Sonate und die Uebertragung der Tannhäuser-Ouverture von Liszt, Präludium und Fuge aus Op. 53 von Rubinstein, „Elfenjagd" von sich, Concert-Allegro Op. 46 von Chopin, Rondo H moll von Ph. Em. Bach und Phantasie Op. 77 von Beethoven.

Ad. Terschak, unstreitig der bedeutendste Flötenvirtuose unserer Zeit, von dessen neulichen bedeutenden Erfolgen in Prag wir bereits meldeten, weilt gegenwärtig in Leipzig und wird im nächsten Gewandhausconcerte auftreten.

In Frankfurt a. M. wurde Schumann's Manfred-Ouverture gegeben — für diese bekanntlich in musikalischen Dingen zurückgebliebene Stadt gewissermaßen eine Kühnheit. Ueber etwaigen Erfolg schweigen die dortigen, uns zu Gesicht gekommenen Organe.

Bei der deutschen Oper in Rotterdam machen namentlich der Bassist Dalle Aste, außer diesem in einigen hochdramatischen Partien Frau Bertram-Meyer Furore; auch der Baritonist Bertram vom Leipziger Stadttheater, Gatte der Letzteren, hat in einigen Gastrollen sehr gefallen.

Die in Schwerin und im Leipziger Euterpeconcert so warm aufgenommene Serenade von Damrosch wird auch im nächsten Symphonieconcert in Breslau zur Aufführung gelangen.

Neue und neueinstudirte Opern. Während Wagner's „Lohengrin" namentlich in Berlin stets mehr in der allgemeinen Gunst steigt und erfreulicherweise auch die dortige Kritik mehr und mehr zum Bewußtsein seines hohen Werthes gelangt, machen auch die früheren Werke des Meisters allmälig die Runde über die deutschen Bühnen. In Coburg ward „Rienzi", in Mainz der „Fliegende Holländer" zum erstenmal gegeben; auch in Leipzig studirt man augenblicklich den letzteren ein. In Rotterdam steht „Tannhäuser" in Aussicht.

Bei der kaiserl. komischen Oper in Paris hat eine neue Operette von Offenbach: „König Barkouf" keinen durchschlagenden Erfolg gehabt. Es verdient Erwähnung, daß auch „Orpheus in der Unterwelt" in Leipzig auf eine merkliche Opposition gestoßen ist.

Literarische Notizen. Das Januarheft der „Anregungen", welche fortan bei H. Matthes in Leipzig erscheinen, bringt u. a. einen Aufsatz von Ed. Kulke in Wien über Wagner's „Fliegenden Holländer".

Vom Wiener Männergesangsvereine wird neuerdings eine Zeitschrift ausgegeben: „Die Liedgenossen", bis jetzt aber nur unter den Mitgliedern selbst verbreitet. Der Inhalt soll sehr harmloser Natur sein.

Personalnachrichten. Marschner gedenkt den Rest des Winters in Paris zuzubringen.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 11. Januar 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 3.
Vierundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Gekrönte Preisschrift.

Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik.

Von

Dr. F. P. Graf Laurencin.

(Fortsetzung.)

Anders ist es mit Schumann. Auch er ist eine der urwüchsigsten Tonschöpfergestalten, die es je gegeben. Er ist eine solche im allseitigen Sinne. Er ist eine Eigenpersönlichkeit als Melodiker, Harmoniker, Rhythmiker, Contrapunctist, Formenbildner, kurz in jedwedem Bezuge. Seine erste Schöpferepoche, etwa bis in die Opuszahl dreißig hineinragend, ist zwar derart durch Chopin'schen Einfluß befruchtet, daß sich mit vollem Rechte sagen läßt: wäre Chopin nicht hervorgetreten, so hätten auch Schumann's Erstlingswerke das künstlerische Werde niemals erblickt. Allein der überschäumende, in Sturm und Drang an Chopin emporgerankte Florestan hatte doch schon gleich von vornherein seinen festen Halt an dem milden, bedächtigen, innigen, beinahe bis zum Trübsinne ernsten und tiefgreifenden Eusebius.

Dies zweite Ich Schumann's lehrte seinen durch Chopin beeinflußten ersten Menschen mit milder Hand und mit geduldigem, zugleich aber strengem Erziehergeiste den alten und stets sich verjüngenden kernigen und seelenvollen Bach, den urkräftigen Händel, den formengewandten und schmelzenden Mozart, den allgewaltigen Beethoven, endlich den in seinem Gedankenreichthume fast unerschöpfbaren Schubert kennen. Bisweilen stieg dieser kluge Pädagoge, diese ganz von gutem und gläubigem Gemüthe durchtränkte zweite Seele Robert's sogar zu den Altniederländern und Italienern herab. Eusebius, dessen erste Namenssilbe auf gut hellenisch vollkommen ausdrückt, was dieser denkwürdige Charakter gewesen, zeigte dem drangvoll nach Vorwärts strebenden Jünglinge Florestan, daß auch im Rückwärts ein hohes Anrecht auf bleibend künstlerische Geltung liege. Diese Studien waren unläugbar Florestan's Hort und Bürge, nicht in der ihn so mächtig erfüllenden Ausnahmenatur Chopin's ganz aufzu unterzugehen. Daher rührt schon in Schumann's uranfänglichen Werken diese Sicherheit der Mache. Daher kommen — näher eingehend gesprochen — schon hier diese stets singenden Ober- und Mittelstimmen.

Aus gleicher Quelle fließen selbst in diesen Jugendspenden jene immer bedeutungreichen Bässe. Eben hieraus entspringt schon bei dem primitiven Schumann dieses ungeachtet aller Neigung zum ewig Trugartigen, zur wirren Chromatik und Enharmonik, immer durchsichtige Incognito seiner Themenführung.

Aus demselben Beete entkeimt ebenda jene wahrhaft rührende Einfachheit, ja Kindlichkeit mitten im blühendsten Tonleben, jener ehrenfeste Organismus, umgarnt von einer Schaar lyrischer Sprünge, kurz jene überall die Meisterschaft beurkundende Einheit in bunter Mannigfaltigkeit.

Man gestatte mir, diesen Ausspruch wenigstens durch einige Beispiele aus Schumann's Werken zu begründen. In Nr. 9 des zweiten Heftes seiner „Davidsbündlertänze" begegnet man — meines Erinnerns zum ersten Male — dem zu Anfange eines Tonstückes, also ganz unvorbereitet, eintretenden übermäßigen Dreiklange. Dieser Accord erscheint hier freilich noch in äußerst schüchterner Gestalt. Denn es folgt dieser für jede unbefangene Anschauung doch nur uneigentlichen Dissonanz die Auflösung auf dem Fuße. Ohne Vergleich entschiedener tritt dieser „unheimliche Gast" in einem viel späteren Werke Schumann's auf. Ich meine hiermit „Das Paradies und die Peri." Hier tritt der übermäßige Dreiklang gleichfalls als unvorbereiteter Accord und zwar auch schnell in die erste Versetzung des E moll-Dreiklanges aufgelöst, doch immer erneuert und kräftig betont, hervor. Man sehe die mit den Worten: „im Waldesgrün" beginnende Nummer des eben genannten Werkes nach.

Aus Schumann's hier angewandten Verfahren fließt schon klar genug die Berechtigung des übermäßigen Dreiklanges, als ein selbstständiges Accordwesen in die Reihe der wenigstens geduldeten aufgenommen zu werden. Doch selbst hier ist die Anwendung dieses bis in die neuesten Zeiten schwer verkannten Accordes noch eine äußerst maßvolle. Es läßt sich aber nicht längnen, daß mit diesen beiden merkwürdigen Stellen bereits ein kräftiger Anstoß zur Würdigung dieses ganz ohne Grund hintangesetzten, und bisher nur in den seltensten

Fällen, und dann höchstens durchgangsweise benützten Accordes gegeben ist.

Was nun vollends Einführungen von Dissonanzharmonien im Beginne eines Tonstückes betrifft, so gehören eben diese zu Schumann's hervorragendsten und mit großer Vorliebe gepflegten Eigenthümlichkeiten. Dies gilt namentlich von den Werken aus seiner ersten Periode. So unter viel Anderem die bedeutungsvolle verminderte Septime des Baßtones Ges zu Anfang der „Valse noble“ im „Carneval“. So das spannende Vorspiel der reizvollen „Coquette“ ebendaselbst. Hier läßt uns der Componist zwei Tacte hindurch in Zweifel, ob er uns sein Tonstück dur- oder mollartig vorsingen wolle. Endlich bleibt B dur Sieger. So in der „Replique“ desselben Werkes. Hier weiß man nicht, soll dies mystische Fis als übermäßige Quinte von B, oder als Leitton von G moll verstanden werden. Erst später lüftet sich der Schleier, und wir finden uns in der Gegend des Maggiore zurecht.

Im Allgemeinen bemerkt, giebt sich in Schumann's erster Schöpferepoche eine zweifache Eigenthümlichkeit seines harmonischen Waltens kund. Die erste liegt in der Vorliebe für Truggänge aller Art. Die zweite giebt sich als ein Drängen nach enharmonischem Gebahren zu erkennen. Wenn Schumann in seinem ersten Phantasiestücke „Des Abends“ auf die Dominantseptimenharmonie von Des dur — welche er theils in ursprünglicher Gestalt, theils nach der Terzquartsextgegend versetzt durch sechs Tacte fortspinnt — ganz unerwartet den Septimenaccord fünfter Stufe von E dur folgen läßt, so ruht die zauberreiche Wirkung dieser Stelle ganz einfach auf dem Grundsatze der Enharmonik. Dasselbe gilt von der Zurückführung dieses vielleicht schönsten aller je angewandten Truggänge nach der Haupttonart Des dur. Die ersten vier Tacte des „Aufschwung“ überschriebenen Phantasiestückes sind ganz einfach als trugartige Einführung von dissonirenden Accorden zu Anfange eines Tonbildes zu erklären. Der Componist benützt zu diesem Ende den kleinen Nonenvorhalt fünfter Stufe von F, und den Dominantseptimenaccord desselben Tones. Es bleibt aber vier Tacte hindurch unentschieden, ob dieses F einer Dur- oder Molltonart zugehören solle. Endlich behauptet die letztere das Scepter, um es dann an verschiedene in der F moll-Scala gegründete Tonarten zu übermachen und da zu münden, von wo es — thematisch genommen — ausgegangen.

Wenn ich hier den Ausdruck: „in der Scala gegründet“ oder „leitereigen“ gebrauche, so wünsche ich nicht, vom altverrosteten Schulpedantismus auf die B dur-Stelle dieses Tonstückes verwiesen und durch den Einwand derselben bekämpft zu werden. Vor Allem bemerke man, wie natürlich hier das vorgezeichnete F moll in sein gleichnamiges Dur, und durch dieses nach B dur hinüber spielt. Uebergänge solcher Art als leiterfremd anfechten kann nur eingefleischter Philistersinn. Auf gleichen Stützen, nämlich auf dem Begriffe des Inganno, ruht der zartsinnig kosende Anfang des Tonstückchens „Warum“ aus demselben Schumann'schen Opus. Dieses ganze — nebenbei gesagt — unnachahmlich schön gedachte, harmonisirte und im Sinne freien Styls contrapunctirte Tonstück ruht übrigens vollständig auf jenem Principe der Halbtönigkeit, welches durch Bach so recht eigentlich in das Leben gerufen, durch Beethoven nach lyrisch-kühner, durch Spohr nach elegisch-sentimentaler, durch Chopin und Schumann selbst nach höchst phantastischer Seite hin durchgebildet worden ist.

Am Längsten erhält uns das humorsprühende Phantasiestück mit der Ueberschrift „Grillen“ über dessen eigentliche Tonart in Spannung. Fünf Been sind vorgezeichnet. Der reine F dur-Dreiklang tritt zuerst ganz entschieden auf. Man glaubt also, im ungetrübten B moll längere Zeit fortschwelgen zu können. Der genannte Ton erscheint auch gleich darauf, doch nur als Schalksnarr, der auf Täuschung ausgeht. Die Geschichte lenkt nach Des dur, flugs aber wieder nach As dur, F und B moll, bis endlich der Componist auf Des dur auszuruhen und den ersten Theil abzumarken sich entschließt. Im zweiten Theile geht der Spuk von Tonart zu Tonart fort, bis am Ende des ganzen Tonstückes Des dur sein Veni, vidi, vici ausspricht. Hier hat man denn wieder das Princip des Truganges in seiner urwüchsigsten Gestalt.

Züge solcher Art gehen durch alle Werke der Schumann'schen ersten Periode. Deren erschöpfende Zergliederung würde zu weit führen. Mögen daher diese wenigen Beispiele für die kaum berechenbare Masse all derjenigen gelten, mit denen dieser Meister in der ersten Zeit seines Schaffens buchstäblichen Wucher getrieben hat. Hieraus folgen nachstehende Ergebnisse:

1) Das Inganno hat Allberechtigung. Es schlechthin verpönen, oder nur unter willkürlichen Einschränkungen zugeben zu wollen, wäre entweder engherzig, oder geradehin blödsinnig. Nicht nur Händel, Bach, Haydn und Mozart, sondern schon die letzten Herolde der Neapolitaner- und Venetianerschule haben den Truggängen ein Recht erkämpft. Zu welcher Höhe Beethoven diesen künstlerischen Rechtsanspruch geschwungen, fühlt namentlich jeder Hörer und Leser seiner Meisterwerke aus letzter Periode.

2) Die Enharmonik hat von nun an entscheidendes Stimmrecht im Reichstage der Töne. Ihr stets zu achtendes Wort ist lediglich unter die Botmäßigkeit des Geistes, doch in keinem Falle unter jene müßiger Regelformeln zu stellen. Auch hier leuchten schon die Alten als Beispiel voran. Dies gilt insbesondere von Seb. Bach und von Beethoven, den beiden größten musikalischen Propheten aller Zeiten.

3) Jeder Accord, gleichviel ob consonirend oder dissonirend, ist berechtigt, im Collegium der Harmonien mitzusprechen. Es kommt hier nur auf das Verhältniß an, in welchem einerseits das Fundament des dissonirenden Accordes, andrerseits dessen einzelne Tonstufen zu jenem wie zu diesen des consonirenden Accordes stehen. Es ist dies ein Grundsatz, dem ich noch später in klarerer und ausführlicherer Darlegung zu begegnen gedenke.

In Schumann's zweiter Schöpferperiode, welche ich als Klärung und Versöhnung des Genius mit seinem Selbst, oder als durchgreifende Meisterschaft des Gestaltungsgeistes bezeichnen möchte, treten jene Eigenthümlichkeiten der ersten Sturm- und Drangepoche allerdings noch häufig genug an das Tageslicht. Ich meine namentlich die fortquellende Enharmonik und das tausendfältig erneuerte Inganno. Allein in dieser späteren Zeit äußert sich mehr die Chromatik, ja sogar die Diatonik als bewegende Kraft der Schumann'schen Gebilde.

Was vor Allem die Halbtönigkeit betrifft, so offenbart sich selbe in Schumann's Werken zweiter Folge in vierfachem Lichte. Wo nämlich das Harmonische als Selbstwesen auftritt, da glaubt man oft in Schumann einen wiederaufgelebten, mitten in die frische Gegenwart versetzten Seb. Bach zu hören. So unter sehr vielem Anderen in den „Studien für den Pedalflügel“, in den Chören: „Wehe, er fehlte das Ziel“ und „Heilig ist das Blut“ aus „Paradies und Peri“, im Schlußsatze des Clavierquartettes, im canonisch geführten Scherzo des F dur-Trio, in den sechs Bachfugen u. s. w. Diese vielen und oft sehr überraschenden Vorhalte, Synkopen,

zurückgeschobenen Harmonien und Orgelpuncte; dies echt dramatische Kreuz und Quer und doch am Ende wieder untrüglich strahlende Licht; dies bezaubernde Helldunkel des Stimmen- und Accordenganges; dies Langathmige, Spannende, rastlos Gangartige und nach langer Zeit erst in ganz ungeahnte Richtungen Aufgelöste der Schumann'schen Accordsführung in seinen späteren Werken ist fürwahr eines der nachdrücklichsten Mahnworte an Bach. Jene Momente aber, wo Schumann dem weit hinaustönenden Melos das erste, der Harmonie jedoch nur das allerdings im Sinne künstlerischer Selbstständigkeit ausfüllende Wort gönnt, gestalten sich bei ihm auch meist halbtönig. Hier ist es nun wieder, als fühlte sich der Meister sehr stark und oft durch Spohr'sches Wesen berührt.

Beispiele solcher Art finden sich massenhaft in seinen Liedern. Unter Schumann's hierher einschlägige instrumentale und auf Mischkräfte berechnete Werke möchte namentlich sein Clavierquintett, sein A moll-Concert für den Flügel, fast alles den weiblichen Stimmen Zugedachte aus „Paradies und Peri", aus „Der Rose Pilgerfahrt" und aus „Genoveva" gehören. Auch der C moll-Satz seiner zweiten, die Romanze seiner in Einem fortspielenden D moll-Symphonie, sein D moll-Trio in Bausch und Bogen, ebenso die getragenen Mittelsätze seiner Streichquartette treten in diese mit dem Gattungsnamen Spohr bezeichnete Reihe.

Es ist damit selbstverständlich nicht gemeint, als sei zwischen den rein lyrischen Harmoniker Spohr und den so vielseitigen Schumann etwa ein Gleichheitszeichen zu setzen. Schumann ist hier ebenso gut Progone, wie überall. Es soll einfach nur der Grundsatz bekräftigt werden, daß eine elegisch besaitete Tonnatur unserer Zeit — trotz aller Eigenartigkeit — diese specifischen Chromen des Jessondabarden in keiner Art entbehren könne. Solche Gänge sind durchaus nothwendig mit unserem gegenwärtigen Fühlen verwachsen. Jedem Nachkommen Spohr's ist, Angesichts unserer und vielleicht noch hinkünftiger Tage, zur Schilderung des in sich gebannten Seelenmenschen nur jene Tonsprache verfügbar gestellt, welche der große Casseler Meister in seinen ersten fünfzig Werken zur reizvollsten Gestalt herausgebildet, in den späteren freilich leider durch Stereotypien geschwächt hat. Dieser Grundsatz gilt für alle Nachkommen Spohr's, ständen diese auch sonst in keiner Gemeinschaft mit ihm, ja wären sie ihrem Vorbilde auch in Allem, was zum Schaffen in Tönen gehört, vom Mutterhause und von der Schule aus ebenso weit überlegen, wie dies mit vollem Rechte von Schumann gesagt werden kann.

Gilt es ferner, ein von Leidenschaft gedrängtes Herz musikalisch zu zeichnen, so wird Schumann's Harmonik zweiter Richtung ganz unwillkürlich letztbeethovenisch. Bisweilen nimmt sie in solchen Fällen auch eine Wandlung nach C. M. v. Weber. Für den engen Anschluß an den zuletzt erwähnten Romantiker geben in zweiter Phase Schumann'scher Geistesentwicklung namentlich viele Stellen aus seiner „Genoveva" und die Spitzen seines „Ouverture, Scherzo und Finale" überschriebenen Werkes unter vielen gleicher Art wol die schlagendsten Beispiele ab. Beethoven hingegen, und zwar der eigenpersönlichste, steckt vorzüglich in Schumann's ersten und letzten Quartett- und Symphoniesätzen dieser Epoche. Schubert's Harmonik endlich spielt oft täuschend in den Andantes und Adagios dieser Werke mit.

Ich will durch diese Analogien keineswegs Schumann's mir so hochstehende Würde verkleinern, sondern vielmehr die erst in unserer Zeit so recht klar erschlossene Allseitigkeit seines Genius betonen. Ich gla

Deutlichsten gezeigt zu haben, durch wie viele Elemente der Kunst, deren jedes eine ganz und gar individuelle Seite des Tonlebens vertritt, der eigenthümliche Geist dieses Tondichters befruchtet gewesen. Auch ist schon oben bemerkt worden, daß Schumann's späterer Hang zur Chromatik das ihn ursprünglich so mächtig drängende Walten in enharmonischen Zonen keineswegs von der Stelle vertrieben hat.

Fast in jedem Werke seiner späteren Zeit bricht sich dieser erste Zug seiner Muse offene Bahn. Hierüber viele Beispiele anzuführen wäre unnützer Zeitaufwand. Eines der zündkräftigsten steht in „Paradies und Peri" über den Worten: „Hoch klopft ihr Herz, die Ahnung spricht's; bald wird sie Edens Pforten nah'n." Dies merkwürdige Zwiegespräch, beinahe möchte man sagen diese unauflösbare Ehe zwischen C und Fis dur, mag als ein Beweis für alle gelten, daß und mit welcher Vorliebe Schumann gerade in jenen Momenten, wo es darauf ankam, den vollen Menschen mit seinem ganzen leidenschaftsglühenden Wesen einzusetzen, immer wieder auf die mehrdeutigen Accordformen zurückgekommen ist.

Ueber Schumann's in zweiter Schaffensperiode offenkundiger denn sonst ausgesprochenen Hang für diatonische Accordbildungen sei es mir vergönnt, hier nur zwei der auffälligsten Beispiele hervorzuheben. Jedes derselben trägt ein eigenthümliches Gepräge. Der erste dieser Fälle ist seinem Liederschatze, der zweite dem Finale seiner C dur-Symphonie entnommen. In jenem Liede, dem das Heine'sche Gedicht mit den Anfangsworten: „Ich grolle nicht" zu Grunde liegt, findet sich eine in der That merkwürdige Accordeinkleidung der theilweise diatonisch abwärts schreitenden, theilweise ganz frei behandelten C dur-Scala. Das markige Schlußthema der zweiten Schumann'schen Symphonie darf, wie die vorher angeführte Stelle, als jedem Musiker bekannt, weil gleich nach erstem Hören eindringlich, vorausgesetzt werden. Erstgenannte Stelle zeigt ein wesentlich diatonisches Baßfundament mit kunstvollstem und in der That einzig wirksamem bald ganz- bald halbtönigem Ueberbaue. Das zuletzt erwähnte Symphoniethema ist aber wol das gesundeste Kind nach-Beethoven'schen und nach-Schubert'schen Diatonismus.

Wohl fühlend, den durch Schumann's harmonischen Genius dargebotenen Stoff noch lange nicht erschöpft zu haben, muß ich — eingedenk der noch zu erledigenden Fragen über die Fortschritte der neuesten Harmonik —, dennoch hier abbrechen, um auf die diesfälligen Reformen Berlioz', Wagner's und Liszt's zu kommen.

Das Sprüchwort: „man sieht vor lauter Bäumen den Wald nicht", paßt in gut künstlerischem Sinne genau auf Berlioz' tondichterisches Wirken. Seine musikalischen Gebilde sind von Eigenthümlichkeiten so durchtränkt, daß ein Aufsteigen von solcher Fülle des Einzelnen zu Allgemeinem kaum möglich. Schon Chopin begegnete uns als ein derartiges Eigenwesen. In noch höherem Grade ist dies bei Berlioz der Fall. Die Schwierigkeit einer Begrenzung der Berlioz'schen Individualität liegt — jener Chopin's verglichen — insbesondere in folgendem Umstande: Chopin entzieht sich, als eine durchaus lyrische Künstlernatur, schon von Hause aus jedem kunstwissenschaftlichen Non plus ultra. Dem Lyriker stehen alle Welten offen. Mit unbedingter Freiheit schwebt sein Musenfittig durch alle Zonen. Nichts vermag ihn zu hemmen in seinen Kreuz- und Querwegen. Auch fällt es keiner noch so strengen Lehre ein, dem lyrischen Genius andere Zügel anzulegen, als jene, die von den allgemeinsten Schönheitsgesetzen zur Hand gegeben werden. Weiß

Geist in derartigem

Sinne schafft, nichts Anderes ist, als der Abglanz seines tiefinnersten Selbst, und man dringt nur allzubald zur Erkenntniß des Nichtanders-seinkönnenden hindurch.

Den Gebilden Chopin's gegenüber lassen sich auch aus einem anderen Grunde keine Ansprüche erheben, als jene, die man überhaupt in allen Gebieten des Kunstlebens an reinpersönliche Musenergüsse stellen kann und darf. Lag doch der Schwerpunct Chopin'scher Thätigkeit meist nur in der piquanten, geistvollen, ja kühnen Bewältigung kleiner, eigentlich blos dem Salon geweihter Formen. Höher hinaus wollte Chopin meist nicht. Wo er es aber versuchte, wie z. B. in seinen beiden Concerten und Sonaten, da gab er in der That nur Bruchstücke, also Unvollkommenheiten und Ephemeren, denen besser, sie wären nie geboren, oder als Jugendsünden eines über seine Kräfte strebenden Geistes baldmöglichst der Vergessenheit überantwortet worden.

(Fortsetzung folgt.)

Concertmusik.

August Horn, Op. 12. Concert-Ouverture für großes Orchester. Bonn, N. Simrock. Partitur Pr. 6 Frcs. 50 C. Clavierauszug zu 4 Händen Pr. 3 Frcs., zu 2 Händen Pr. 2 Frcs. 50 C.

Vielleicht hat uns die Erfahrung, daß weitaus die Mehrzahl der neu aufgeführten Instrumentalwerke in letzter Zeit — d. h. der nicht aus den Einflüssen der neudeutschen Schule entstandenen — den schwächlichen Eindruck des Schablonenhaften erregte, einigermaßen ungerecht gemacht gegen die bisher bestandenen Formen an und für sich; vielleicht auch ließe sich mit wenig Mühe nachweisen, daß, wenn die meisten neueren Symphonien und Ouverturen keinen neuen Geistesgehalt in gewohnten Grenzen bieten, ihre Schöpfer überhaupt nicht den auch dazu nöthigen Fond besaßen, innerhalb dieser älteren Kunstformen einen bedeutsamen Inhalt zu geben — mit anderen Worten also nicht die Kraft, diese Formen geistig zu beherrschen. Man ist in solchen Fällen leicht bei der Hand, mit der Zurückführung auf bekannte tonangebende Meister, auf Mendelssohn oder Schumann, eine gewisse Richtung, und zugleich auch eine Unselbständigkeit im Schaffen jener Nachfolger dieser Meister zu bezeichnen, ohne dabei im Grunde ausgesprochen zu haben, was doch wol am nächsten liegt, wir meinen das Unvermögen dieser Componisten: ihre zuweilen werthvollen, der Regel nach wirklich selbständigen Grundgedanken in eine diesem Urstoff angemessene, eigene Form zu kleiden.

Weniger also in dem Inhalte selbst zeigen sich jene Tonsetzer als Nachahmer; das theilweise Unersprießliche ihres Wirkens besteht darin, daß sie diesen Inhalt nicht nach freiem Ermessen, mit der Ungezwungenheit des genialen Künstlers zu verwerthen verstehen.

Wir möchten das hier Gesagte zum Theil auch auf Horn's Ouverture anwenden. Sie machte bei ihrer Aufführung in einem der hiesigen Euterpe-Concerte voriger Saison Glück, und sie wird dieses bei der lebendigen Haltung, bei ihrem durchweg ansprechenden Inhalte überall thun. Auch wir lobten sie damals mit kurzen Worten, ohne näher auf ihr Wesen eingehen zu können, und es liegt uns also heute nur noch ob, dies oder jenes seiner Zeit nicht Bemerkte nachzutragen.

Die langausgesponnene Einleitung, ein Andantino von einigen vierzig Tacten, ist wol das Beste des Werkes; im Verhältniß zum Hauptsatze etwas zu breit angelegt, repräsentirt sie ein Stimmungsbild voll milder Anmuth für sich, das eigentlich keinerlei Ergänzung brauchte, und recht wohl bei rechter Ausarbeitung der thematischen Anlage für sich ein Tonstück repräsentiren könnte. Das Hauptmotiv, in gefälliger Weise von den verschiedenen Hauptmassen des Orchesters nachgeahmt, kehrt nach wenigen kräftig contrastirenden Tacten wieder, um dann etwas hastig — auf einem Tacte vom ff zum pp verhallend — in ein Allegro molto überzugehen. Von diesem Allegro sind wir im Ganzen weniger erbaut. Das erste Thema, vielmehr eine wiederholt in Dreiklangsaccorden aufsteigende Passage, entbehrt des bestimmten Gepräges und giebt daher nicht in erwünschter Fülle Stoff zur Verarbeitung; das zweite, durch etwas gedehnte Uebergangs-Motive von jenem ersten getrennt, trägt einen Schumann'schen Charakter; es ist von wohlthuender Wärme. Die Verwendung beider Grundgedanken, namentlich die statt einfacher Gänge auftretenden Zwischenmotive und Uebergangsstellen, sind dagegen zum Theil ohne tieferen Zusammenhang mit den Grundgedanken erfunden, und lassen darum auch einigermaßen den Mangel reicher thematischer Arbeit empfinden. Dem Schlusse zu steigert sich das harmonische und rhythmische Leben bis zu einem Presto, das in kräftigen Accorden das Ganze schließt.

Daß Horn's Ouverture nach Alledem nicht als Ausdruck eines neuen Geistes, als ein Werk von bahnbrechender Bedeutung betrachtet sein will, liegt nahe; doch möchten wir sie als eine der frischesten Nachblüthen einer theilweise ausgelebten Epoche bezeichnen, jedenfalls verdient das warme Leben darin mehr die Beachtung so mancher Concertinstitute, als das dürre Formenspiel der meisten anderen oft vorgeführten Schöpfungen dieser Jahre. P. L.

Echo aus Paris. III.

Von

X. Roland.

Die deutschen Künstler in Paris.

Eine angenehme Pflicht legt mitunter höchst peinliche Verbindlichkeiten auf. Ich befürchtete fast, mit meiner diesmaligen Correspondenz diese Wahrheit von Neuem bestätigen zu müssen, denn Wagner, von den Chicanen aller möglichen Wolzogenianer gelangweilt, von der Cabale einflußreicher Nulle aufs Aeußerste gebracht, brach unter der Last seiner übernatürlichen Anstrengung endlich zusammen und verfiel in eine böse, heimtückische Krankheit, die alle seine Freunde ernstlich beunruhigte. — Aber, gottlob! eine vollkommene Genesung entschädigte uns für all unsere schmerzlichen Vorempfindungen. In dem Augenblick, in dem ich Ihnen schreibe, präsidirt vielleicht Wagner in höchsteigener Person einer Tannhäuserprobe. Auf keinen Fall könnte ihn eine Krankheit daran verhindern, denn er befindet sich „wirklich", wie man in Schwaben sagt, d. h. jetzt, wohl wie der Fisch im frischen Wasser. Die erste Genesungsfestgabe, die er uns bescheert, ist die Uebersetzung seiner Opern*) mit einer eigens für Frankreich geschriebenen, an „einen französischen Freund" gerichteten Vorrede, deren baldiges Erscheinen ich schon in meinem letzten Briefe andeutete.

Abgesehen von dem reellen literarischen Werthe, der dies Werk schon weit über das Niveau der Alltäglichkeit emporhebt,

*) Paris, Librairie nouvelle.

kann es seiner klaren anschaulichen Vorrede halber getrost zu einem der interessantesten und epochemachendsten Beiträge zur Musikgeschichte der Gegenwart gezählt werden — einer Gegenwart, die allerdings den unverbesserlichen Nachzüglern einer zaghaften Vergangenheit, für nun und alle Zeiten, eine unerreichbare Zukunft sein und bleiben wird.

Die deutsche Invasion, an der großen französischen Oper, bildet noch immer in den hiesigen Blättern und in den Kreisen inländischer Künstler das Tagesgespräch und den Stein des Anstoßes. Wagner hat mit unglaublichen Schwierigkeiten zu kämpfen, mit jedem Morgenrothe erwachen neue Neider und Leider, und Gott weiß, wann der unglückselige „Tannhäuser" endlich seinen festlichen Einzug in Paris halten wird. Man spricht sogar davon, jetzt das verunglückte „Herculanum" von Felicien David von Neuem einzustudiren. Wem man einen Gefallen damit erweisen wird, weiß man nicht, aber das einfache Factum, daß der „Tannhäuser" deßhalb um einige Wochen, vielleicht Monate zurückgelegt wird, reicht aus, diesem Projecte, so albern es sein möge, eifrige Verfechter anzuwerben. In der That, Meyerbeer, Wagner, Marschner und ... Messire **Offenbach**, der große, der geniale, der colossale Offenbach, vier sprühende Sonnen an ein und demselben Horizonte, lassen den übrigen Planeten wenig Spielraum. Die Gnaden-Arie hat sich allerdings schon etwas ausgedudelt. Marschner ist vor der Hand noch immer mehr oder weniger problematisch — bei der großen Oper gilt nur das fait accompli — Wagner hat so viel Feinde, daß man sich vielleicht auch seiner entledigen wird, aber der Rinaldo-Offenbach, der Kölner Musikbarnum, der Pouffist der Bouffes, bleibt, bleibt mit seiner unheilvollen Gegenwart!

Ihr armen schlichten und gediegenen Musiker, die ihr in irgend einem deutschen Provinzialneste, mit dem Schatze eines tüchtigen und soliden Wissens, elendiglich verkommt, geht hin zu Ihm, dem Großen, und erlernt von ihm, wie man ohne Alles das, was den Künstler zum Künstler macht, hier zum allmächtigen Helden, in einem katholischen Lande, als Jude, zum Großtürken der Musik werden kann, vorausgesetzt, daß man im Stande ist, Violoncell so falsch als irgend möglich zu spielen.

Offenbach's unsterbliche Schöpfungen werden jetzt gleichzeitig an der kaiserl. großen Oper, an der kaiserl. komischen Oper und an den Offenbach'schen Bouffes parisiens aufgeführt. Es fällt mir nicht ein, Ihnen hier mit einer Kritik des „Papillon" den Kopf warm zu machen: ich habe diese Hippelei und Trippelei drei Stunden mitangehört, selbst die Grazie des liebenswürdigen Frl. Emma Livry, ein wahrer Schmetterling, der aus der Asche der genialen choreographischen Künstlerinnen der Vergangenheit, einer Fanny Elsler, Marie Taglioni und Grisi, lächelnd und tändelnd aufgeflattert zu sein scheint, hat die Höllenqualen, die ich ausgestanden, nicht zu mildern vermocht; das Wiederkäuen solcher Empfindungen wäre eine neue Peinigung — die ich auf die Fastentage verschieben will. Der einzige Trost, der mir geblieben, war, daß ich gratis pro Deo vom Offenbach'schen Zauber gerührt wurde. Die Armen, die ihren Platz an der Casse bezahlen, erinnern mich lebhaft an jenen Sonderling, der sich jedesmal zu Weihnachten mit dem Producte seiner Ersparnisse den Genuß eines Zahnausreißens bescheerte. Seinen „Barkouf" an der komischen Oper habe ich noch nicht gesehen, ich warte auf die Fasttage. —

(Fortsetzung folgt.)

Aus Dresden.

(Schluß.)

Die HH. Kammermusiker Hüllweck, Körner und Göring haben auch diesmal Soiréen für Kammermusik veranstaltet. Als Violoncellist ist an des verstorbenen C. Kummer Stelle Hr. Grützmacher getreten, während als Pianist Hr. Blaßmann mitwirkt. Hrn. Grützmacher's Beitritt halten wir abgesehen von seiner künstlerischen Virtuosität und schätzenswerthen musikalischen Bildung deswegen für sehr ersprießlich, weil durch ihn ein neues, mit anderweit gewonnener Einsicht und Erfahrung bereichertes Mitglied gewonnen ist. In Mendelssohn's D dur-Sonate (Op. 58) fand der betreffende Künstler Gelegenheit, den ihm von Leipzig vorausgegangenen Ruf zu rechtfertigen. Saubere und correkte Technik, gebildeter Geschmack und warme Empfindung sind Acquisiten, welche demselben zur Verfügung stehen. Obengenannten Herren Concertgebern verdanken wir bis jetzt die Bekanntschaft der letzten Beethoven'schen Quartette, der meisten Werke Schumann's für Kammermusik- und nennenswerther Tonstücke der Gegenwart. Eine fühlbare Lücke in unserem Musikleben wird durch so reges Leben ausgefüllt.

Von fremden Künstlern sahen wir bis jetzt nur Hrn. Joachim und Frau Dr. Schumann bei uns. Gemeinsam veranstalteten sie Ende October in rascher Aufeinanderfolge drei ungemein zahlreich besuchte Soiréen. Joachim wählte zu Solovorträgen Tartini's Teufelssonate, Bach's Bourrée und Double, Beethoven's Romanze (G dur) und Adagio und Scherzo von Spohr. Wir enthalten uns über diesen so hochgeachteten Künstler des eigenen Urtheils, das der Geiger von Fach dafür einschaltend. Diesen erscheint er als das Ideal eines Violinisten ohne Furcht und Tadel, als der größte jetzt lebende Meister, in welchem Virtuos und Musiker gleich bewunderungswerth zur Geltung kommen. Wir erinnern uns nicht mehr so genau, ob dem Ausspruch über die künstlerische Befriedigung auch zugleich der Eindruck begeisterter Erregung hinzugefügt wurde. Joachim ebenbürtig spielte Frau Dr. Schumann. Ihre Solovorträge enthielten die Sonaten von Clementi (H moll) und Beethoven (Op. 101), sowie Chopin's G moll-Ballade. Für erstere Nummer hätten wir eine andere Wahl gewünscht. Dieser trockene Clementi mit seinem blüthenarmen Allegro und seinem dürftigen, vergilbten Largo wurde unserem Herzen auch bei so ausgezeichneter Wiedergabe nicht nähergerückt. Seine Verdienste um die Technik des Piano gehören an einen anderen Ort. Beethoven's Sonate war ihres schwierigen Verständnisses wegen ein Wagniß. Frau Dr. Schumann hat jedoch schon manches Derartige unternommen und Nächstfolgenden Bahn gebrochen, wie dies ja auch die Aufgabe hochbegabter Naturen ist. Im Zusammenspiel hörten wir das Künstlerpaar in den Sonaten von Bach (A dur), Mozart (F dur), Haydn (G dur), Beethoven (Op. 23 und 47) und R. Schumann (D moll, Op. 121). In diesen Vorträgen concentrirte sich der Hauptgenuß jener Abende. Von so vollendetem, sich gegenseitig durchdringenden Verständniß wüßten wir kein ähnliches Beispiel anzuführen. Eine Uebereilung der Tempi bei mehreren Sätzen, besonders dem all' ongroise der Haydn'schen Sonate*), ist dagegen nicht zu billigen, wenn sich auch diese Bemerkung uns schon bei meh-

*) Eigentlich Trio, weßhalb die Weglassung des Violoncell sich mit der sonstigen Pietät gegen Werke älterer Meister nicht verein-

reren Concertgebern wiederholt aufgedrängt hat. Bei öfterem Vortrage mancher Werke scheint doch die Bravour dem musikalischen besseren Wissen ein unwillkürliches Zugeständniß abzupressen. Mendelssohn's vierhändiges Allegro brillant trug die Concertgeberin mit ihrer Schwester Frl. Marie Wieck vor, brillant und untadelhaft; mehr läßt sich diesem nachgelassenen Passagenwerk nicht abgewinnen. Der reiche Beifall galt der virtuosen Lösung durch ein in hoher Gunst stehendes Geschwisterpaar. In der ersten dieser Soiréen ließ sich Frl. Katharina Lorch durch Gesangsvorträge vernehmen. Daß sie eine Schülerin unseres pädagogischen Veteranen Friedr. Wieck sei, war an der großen Sorgfalt und rationellen Pflege, mit welcher ihr vorzügliches Stimmmaterial behandelt sein mußte, deutlich zu erkennen. Schöner, gesunder Ton, freie und deutliche An- wie Aussprache, zweckmäßige Verwendung des Athems sind an und für sich schon günstige Vorbedingungen, die bei getreuem Ausharren in der Schule ihres Meisters und unter Benutzung guter Vorbilder zu erfreulichen Hoffnungen berechtigen. Schnorr v. Carolsfeld unterstützte die Concertgeber ebenfalls durch Vorträge Schumann'scher Lieder, unter denen wir besonders das „Waldgespräch" und „Dein Angesicht" hervorheben. Seiner tiefdurchdachten, ergreifenden Auffassung ward gerechter Beifall.

Nach längerer Zurückgezogenheit trat auch Jul. Schulhoff wieder vor das Publicum. Von seinen Compositionen hatte er Capriccio, Souvenir de Venise, Polonaise, Notturno (Nr. 2), russische Zigeunerlieder und Souvenir de Petersbourg gewählt, außerdem ein Trio von Haydn (C dur) und eine Sonate von Beethoven (Op. 81). Der Künstler behandelt das Clavier äußerst sachgemäß, kennt seine individuelle Befähigung genau und weiß innerhalb derselben eine schöne Stellung zu behaupten. Sein sauberes, maßvolles und gesundes Spiel ist sehr beifällig und angenehm zu hören; wie auch viele seiner Compositionen eine reizvolle Unterhaltung gewähren. Die Nummern, welche das Programm nannte, theilen aber nicht alle diesen Vorzug, sie entbehren theilweise der Unmittelbarkeit einer glücklichen Inspiration, es ruht auf ihnen gleichsam noch die sorgfältig glättende Hand, des Schaffens ernster Blick und der Ausstattung Sorge. Doch soll mit dieser Bemerkung der ehrenvollen Stellung, die Schulhoff einnimmt, kein Eintrag geschehen, denn sein Weg ist nicht die breite Heerstraße, sondern ein selbstgebahnter Pfad, auf dem er uns durch freundliche Gefilde führt. Aus diesem Gesichtspuncte betrachtet wird er dem musikalischen Publicum immer lieb und werth bleiben.

Unsere Oper ist durch lange Krankheit der Frau Bürde-Ney erheblich beeinträchtigt. Spohr's „Faust" erlebte nur zwei Aufführungen; Rossini's „Tell" fand dagegen eine glänzende Aufnahme. Außer der sorgfältigen und exacten Leitung des Capell-M. Krebs ist dabei der außerordentlichen Leistung Hrn. Mitterwurzer's in der Titelrolle zu gedenken

Hr. Fr. M. Böhme hält diesen Winter musikhistorische Vorlesungen, in welchen er die Resultate mühevollen Forschens auf klare und interessante Weise darzulegen versteht. Was den Werth derselben wesentlich erhöht, ist, daß die besprochenen Gesänge auch zugleich durch das Sängerchor der hiesigen Kreuzschule und andere freundliche Mitwirkung zu Gehör gebracht werden. Paolo.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Am Neujahrstage fand das elfte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses statt. Der erste Theil zeigte das Bestreben nach innerer Einheit des Programms. Er bot: Chor aus dem Weihnachtsoratorium von S. Bach, Concert für drei Violinen, drei Bratschen, drei Violoncelle und Contrabaß von demselben, Arie aus dem „Messias", gesungen von Hrn. Sabbath aus Berlin, schließlich Ouverture, Chor und Choral aus Mendelssohn's „Paulus". Daß jedoch all dieses Stückwerk keinen vollen Eindruck erzielen konnte, liegt nahe — Die neunte Symphonie, welche den zweiten Theil mit den von früheren Aufführungen her bekannten Kräften bildete, ging in einzelnen Partien weniger präcise als wir im Gewandhause sie zu hören gewöhnt sind.

Wien. Hellmesberger's vierter Quartettabend brachte in seinen Spitzen Hervorragendes, mitten inne jedoch gänzlich Ausgelebtes. Käßmaier's eben vollendetes Streichquartett in D moll ist ein Werk von gedanklichem Kerne, sehr feinsinniger Arbeit, ja sogar im guten Geiste unserer Gegenwart entworfen und durchbildet. Die Themen sind wirklich erfunden; deren Entwicklung hat dramatischen Zug und Fluß; der Satz ist durchweg polyphon, hie und da sogar entschieden symphonistisch. Am bedeutsamsten wirkt der erste Satz und ihm zunächst das in streng vierstimmiger Canonik geistreich entwickelte Scherzo sammt dem eben so geführten Trio. Auch im getragenen Mittel- und im feurig bewegten Schlußsatze giebt es viele schöne Momente; doch dünkten mir diese Stücke weniger aus vollem Guße hervorgegangen. Das Werk fand einen ungetheilt herzlichen Beifall, den es auch in aller Richtung verdient. Spohr's Doppelquartett in E moll (Op. 77) gehört zu den liebenswürdigsten Spenden dieses Meisters der elegischen Anmuth. Sie kann aber auch nicht leicht einnehmender vorgesungen werden, als durch Hellmesberger, den ich möchte sagen von Natur aus vorbestimmten Spohrinterpreten, wie durch seine technisch und geistig vollreife Künstlergenossenschaft. Mit Beethoven's fast entnervend zahmer Sonate für Clavier und Violoncell Op. 5 Nr. 1, so gut sie auch durch die HH. Eppstein und Röwer gespielt worden, hätte man uns füglich verschonen können. Dergleichen Zopfarbeiten hat glücklicherweise Beethoven's Allgeist späterhin selbst auf das Entschiedenste verläugnet. — Unter Herbeck's Leitung hat Mendelssohn's „Oedipus", mit großer Sorgfalt studirt und mit aller Kraft und Feinheit des Ausdrucks wiedergespiegelt, die erste diesjährige That des hiesigen Männergesangvereines gebildet. Gäbe es doch viele derartige Werke! Dann hätte wol das leidige Absingen der Bänkelsängerarbeiten eines Abt, Kücken u. s. f. bald ein Ende. Mag auch Mendelssohn durch seine antiken Stoffen angepaßte, ganz vom neueren Geiste getragene Musik bedenklich fehlgeschossen haben, so bleibt doch seine hier geführte Tonsprache als solche ein Meisterwurf erster Art. — Schließlich nenne ich Ihnen noch etliche Virtuosenconcerte. Frl. Zadrobilek, Schülerin A. Dreyschock's, ist bisher dreimal aufgetreten. Sie macht ihrer guten Schule durch äußerst gewissenhafte, fast möchte man sagen daguerreotypartige Nachbildung aller hervorragenden Eigenthümlichkeiten der Dreyschock'schen Technik alle mögliche Ehre, spielt auch fast durchweg gute Musik. Doch fehlt ihrem hübschen, klaren, ausgeglätteten Spiele bis jetzt jede Spur äußerer Kraft, ihrem Darstellergeiste jede Art von Selbstständigkeit. — Ein Pole, Namens Ernesti, hat uns Chopin'sches und Anderes mit zartem, doch bis jetzt noch sehr verschwommenem, nur im Piano anmuthendem Claviertone vorgespielt. — Ein Hr. Leichner, Schüler des hiesigen akademischen Gesangsinstitutes, hat in seinem Concerte einen wohlklingenden Bariton und einen für deutsche Musik gut gebildeten Vortrag vernehmen lassen. — Endlich hat Hr. Schweida, ein hiesiger Pianist und Componist von gutem, deutschem Streben, sich in einem selbstständigen Concerte, leider nicht als Schöpfer, worin er sehr glücklich, sondern als technisch nur sehr unfertiger Darsteller mit

unläugbar trefflichen, zur Stunde aber noch sehr verpuppten Intentionen hören lassen. Sein Concert brachte u. A. als Neuheit ein sehr anregendes Trio von H. v. Sahr, Beethoven's Fis dur-Sonate (Op. 78), ein Notturno von Chopin und Liszt's geniale Tannhäuser-Transscription nebst einer ungarischen Rhapsodie desselben Meisters. — Unsere Oratorienaufführungen hatten durch eine lange Jahrenreihe eine Art historischen Rechtes nach zwei Beziehungen hin errungen. Der erste Grund eines solchen lag in der womöglich noch unter die Mittelmäßigkeitsstufe herabgedrückten Darstellungsweise der gewählten Werke. Der zweite und letzte Anlaß zu solcher Berechtigung war in der Sprödigkeit des Stoffes gelegen, der sich jahrelang mit wenig Witz und viel Behagen im Cirkeltanze zwischen der „Schöpfung" und den „Jahreszeiten" gedreht hat. Im Jahre 1860 fand man für gut, ein anderes Programm festzustellen. Man begann mit Gluck's Ouverture zur „Iphigenie in Aulis." Ja, man bequemte sich sogar, Wagner's rührend-pietätvollen, hochbedeutsamen Schluß an die Stelle des längstgewohnten Mozart'schen zu setzen. Diesem hehren Kunstwerke ließ man S. Bach's Trauercantate: „Gottes Zeit", dieser den 42. Psalm Mendelssohn's folgen, um mit Mozart's „Büßendem David" den Reigen zu enden. Hellmesberger beschloß den ersten, an sinnigen Neuheiten sehr ergiebigen ersten Cyclus seiner Quartettabende mit einem der letzten, daher für unsere Gegenwart noch erträglichsten Quartette in B dur von Haydn und mit dem tiefdurchgeistigten, ich möchte beinahe sagen symphonistisch schwunghaften A moll-Quartette Beethoven's. Beiden Tonwerken ward durch eine haarscharf genaue und von seinem Geschmacke gelenkte, wenn auch bezüglich der Auffassung Beethoven's etwas zu zahm ins Zeug gehende Wiedergabe ihr gutes Recht. Inmitten spielte Hellmesberger mit Capell-M. Dessoff Schumann's A moll-Sonate. Sang Ersterer des Meisters Töne merkbar aus tiefinnerstem Gemüthe heraus, so führte sich Letzterer, dessen Name als Dirigent bei uns einen so guten Klang gewonnen, in darstellender Sphäre höchst unvortheilhaft ein. Es ist kaum möglich, dies kernduftige Stück romantischen Lebens kühler und liebloser auszulegen, als Dessoff: es war die trockenste Exegese dieses Tongedichtes. Auch der Anschlag des Pianisten hatte etwas unerquicklich Mattes, und die Kraftstellen des ersten und Schlußsatzes kamen kaum zu andeutender Vertretung, viel weniger zu vollgültigem Durchbruche. S.

Weimar. Die Reparatur der hiesigen, von Joh. Friedr. Schulze in Paulinzelle erbauten großen Stadtorgel ist von dem rühmlich bekannten Orgelbaumeister Carl Friedr. Peternell aus Seeligenthal bei Schmalkalden kurz vor Weihnachten beendet worden. Das uns vorliegende Zeugniß des Prof. Töpfer in Weimar (von dem vor einiger Zeit ein wohlgelungenes Bildniß bei T. F. A. Kühn hier erschienen ist) dürfte eins der glänzendsten sein, welches einem Orgelbauer je ausgestellt worden ist. Und in der That verdient der obengenannte Künstler diese belobende Anerkennung in vollem Maße. Ref. hat sich während der Reparatur sehr oft von der Schönheit und Sauberkeit der technischen Arbeiten, von der Meisterschaft im Intoniren und von der vollkommnen Beherrschung der Töpfer'schen Orgelbautheorie aus eigener Anschauung sattsam überzeugt. Kein Wunder daher, wenn der geschätzte Künstler im In- und Auslande (neuerdings hat Peternell sogar Aufträge für Orgelbauten aus Rußland erhalten) wacker zu thun hat. — Von Franz Liszt's früher erwähnter Brochure „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn" ist eine vortreffliche Uebersetzung von Peter Cornelius (Pesth, Heckenast) erschienen. Der genannte Meister arbeitet gegenwärtig an einer größeren Abhandlung über Franz Schubert. Unter seiner Leitung erscheint in nächster Zeit eine namhafte Zahl von Arrangements für die Orgel. — Richard Pohl bereitet einen zweiten Band seiner größeren poetischen Arbeiten zur Herausgabe vor. — Frau Sophie Pflughaupt ist soeben von einer größeren Kunstreise zurückgekehrt. In Berlin spielte dieselbe wiederholt, so im ersten Concert des Domchors, mit vielem Erfolg. Von Breslau machte die geschätzte Künstlerin einen Ausflug nach Gräfenberg, woselbst sie in dem Hause der kunstsinnigen Frau Fürstin von Hatzfeld längere Zeit verweilte. In den musikalischen Soiréen der fürstlichen Frau wurde sie unterstützt von der feingebildeten und liebenswürdigen Tochter des Hauses, Frl. Maria v. Buch — ihrer früheren Schülerin. Wir erinnern uns noch sehr gern der Zeit, in welcher genannte Dame öfters in den musikalischen Matinéen auf der Altenburg namentlich Stücke der neueren Richtung von Liszt, Schubert, Chopin ꝛc. recht gelungen vortrug. Für die bezeichnete Gegend dürfte Frl. v. Buch die tüchtigste Vertreterin der neudeutschen Schule sein. A. W. G.

Meiningen. Das Concert der herzogl. Hofcapelle am 5. Decbr. brachte: Erster Theil. 1) Symphonie (B dur) von Schumann. 2) Große Scene und Arie aus der Oper „Der Prophet" von Meyerbeer, gesungen von Frau Kammersängerin Viola. 3) Militärconcert für Violine von Lipinski, vorgetragen von Hrn. Concert-M. C. Müller. 4) Drei Chöre a capella: a) Salve Regina von Hauptmann; b) und c) Lieder aus dem 13. Jahrhundert von Fürst Wizlav von Pommern, vierstimmig arrangirt von Rode, vorgetragen von dem durch Sängerkranz und Theaterchor verstärkten Gesangverein. 5) Ouverture zur „Euryanthe" von Weber. — Zweiter Theil: 6) Finale des dritten Actes und Festmarsch aus der Oper „Actäa, das Mädchen von Corinth. Text von Dr. J. Rodenberg, Musik von J. J. Bott; die Solopartien vorgetragen von Frau Viola, den HH. Caspari und Müller, die Chöre wie oben.

Meiningen. In einem am ersten Weihnachtsfeiertage gegebenen Concerte im herzogl. Hoftheater erwarb sich Theodor Scharfenberg, Schüler von H. v. Bülow, nicht allein durch die technische Beherrschung des Instrumentes, sondern auch durch seine Auffassung und geschmackvollen Vortrag gerechtesten und ungetheiltesten Beifall. Die von ihm gewählten Stücke waren: Das Concert in Es dur von Beethoven, ein Scherzo von Chopin und die Phantasie über den „Sommernachtstraum" von Liszt. Der junge Künstler hatte auch die Ehre, in der herzoglichen und erbprinzlichen Familie zu spielen und erfreute sich der huldvollsten Anerkennung.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Am 19. Januar veranstaltet Carl Tausig sein erstes Orchesterconcert in Wien. Sämmtliche Compositionen, die in diesem Concerte zur Aufführung gelangen, sind von Franz Liszt. Unter anderm erwähnen wir vorläufig: „Festklänge", „Ideale", zweites Concert (A dur) und Scherzo und Marsch.

Am 16. December brachte eine der Privatmatinéen des Musik-Dir. Th. Schneider in Chemnitz: Trio von Hummel, Sonate (G moll) mit Violoncell von Beethoven, Quartett (E moll) von Mendelssohn; die Aufführung geistlicher Musik am 23. December Abends ebendaselbst: Choral „Eine feste Burg" (rhythmisch und in der jetzt gebräuchlichen Form), Alla Trinità beata, Chor von Haydn, Adagio von Mendelssohn für Orgel, Chor von Fr. Schneider und „Macht hoch die Thür" von Hauptmann.

Am 6. Januar kam in einer Haslinger'schen Novitäten-Soirée in Wien ein komisches Terzett (Parodie) für drei Männerstimmen mit Clavierbegleitung von Peter Cornelius zur Aufführung.

Concert-M. Müller aus Darmstadt, der berühmte Contrabassist, hat in Würzburg im Weihnachtsconcert der Harmoniegesellschaft Enthusiasmus erregt.

Concert-M. Jean Joseph Bott aus Meiningen hat am 19. December im dritten Casino-Concert zu Gotha mit größtem Beifall, u. a. die A moll-Sonate von Beethoven mit Hrn. Brassin zusammen, allein Beethoven's Violinconcert gespielt.

Die Operngesellschaft des Impresario Merelli, zuletzt am Hoftheater zu Berlin, ist nach Amsterdam aufgebrochen. Sgra. Trebelli wird zunächst dort, dann mehrere Monate in Brüssel, dann wie es heißt in London singen.

Frl. Fischer v. Tiefensee hat bei ihrem Aufenthalt in Brighton in einem eigenen Concerte und in verschiedenen Privatcirkeln durch ihren Gesang lebhafte Erfolge errungen.

Musikfeste, Aufführungen. Das nächste baltische Sängerfest, an welchem die gesammten Vereine der deutsch-russischen Ostseeprovinzen theilnehmen, wird Anfang Juni zu Riga stattfinden.

Musikalische Novitäten. Vom Domorganisten H. Küster in Berlin wird nächstens ein Oratorium: „Die ewige Heimath" im Druck erscheinen.

Literarische Notizen. Von P. Lohmann erscheinen binnen Kurzem (bei C. Merseburger in Leipzig) drei Operndichtungen, welche derselbe für verschiedene Componisten gearbeitet hat, in einer vorläufigen Separat-Ausgabe.

Auszeichnungen, Beförderungen. An Zöllner's Stelle als Gesanglehrer der Leipziger Thomasschule wird nicht, wie wir kürzlich meldeten, Höpner, sondern Richard Müller treten; dem Ersteren dagegen ist die ähnliche Stelle an der Raths- u. Wendlerschen Freischule übergeben worden.

Concert-M. Bott in Meiningen hat vom Herzog von Meiningen das Verdienstkreuz des Sachsen-Ernestinischen Hausordens erhalten.

Personalnachrichten. Hofcapell-M. August Pott in Oldenburg ist pensionirt.

Intelligenz-Blatt.

Alle hier besprochenen und angezeigten Musikalien und Bücher sind in der Musikalienhandlung von **C. F. Kahnt** *in Leipzig zu haben.*

Leipzig, den 18. Januar 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 4.

Vierundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Gekrönte Preisschrift.

Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik.

Von

Dr. F. P. Graf Laurencin.

(Fortsetzung.)

Bei Berlioz stehen aber die Sachen ganz anders. Er hat bis jetzt, wenige Kleinigkeiten abgerechnet, nur im Großen und Vollen gewirkt. Ouverturen, Symphonien, ein Requiem, eine fast schon an das Oratorium ragende Cantate, endlich zwei Opern: das sind Berlioz' bisherige Thaten. Schon die Arten des Tonlebens, denen er sich zugewandt, gehören dem Bedeutendsten an, was überhaupt je im musikalischen Hinblicke geboten werden kann. Wiegen nun schon diese schwer genug, um wie viel gewichtiger und nur mit Mühe überblickbar gestaltet sich der in solche Formen geprägte Inhalt, wenn — wie bei dem genannten Meister — in der That jede Partiturseite Neues nach jeder Richtung bringt. Dessenungeachtet will ich es versuchen, wenigstens gruppenweise die von Berlioz hingestellten Sphinxe in Bezug auf accordliches Wesen zu zeichnen.

Eine gleich in die Augen springende Eigenart dieses Componisten ist die Erfindung seiner Themen. Geht man sie der Reihe nach durch, so liegt beinahe in allen ein zur enharmonischen Accordführung anregender Kern. Die Enharmonik fing, wie gezeigt, schon bei Bach an, eine bedeutende Rolle zu spielen. Beethoven und Schubert, in gewisser Beziehung auch Weber, Spohr und Marschner, haben ihre Berechtigung immer weiter ausgedehnt, bis endlich Chopin und Schumann ihr bleibenden Sitz und entscheidende Stimme im Tonreiche erkämpft haben. Berlioz aber ist in dieser Beziehung noch um einen beträchtlichen Schritt weiter gegangen. Er stellt nämlich das sonst nur inmitten eines Tonstückes geduldete, oder — wenn anfänglich eingeführt — nur flüchtig vorüberziehende Element der Enharmonik als bewegende Kraft strenggegliederter, ja sogar contrapunctischer Sätze hin.

Bei einem so scharfen Logiker, wie Berlioz, kommen ferner auch stets alle Vorausgänge und Folgenglieder seiner Gedanken in einen genauen Betracht. Nun beginnt z. B. der „Pilgermarsch" der Haroldsymphonie mit dem gewissen schalksnärrischen Accorde $\begin{smallmatrix}f\\ \cdot\\ dis\\ ais\end{smallmatrix}$. Die Oberstimmen wenigstens bringen ihn klar und oft genug. Das hierzu ertönende h der Bässe darf da nicht beirren. Der Enharmoniker von wahrem Schrot und Korn treibt seinen Spuk überall, auch im verborgensten Winkel seiner Gedankenstube. Dies nur beispielsweise. Ich könnte in dieser Beziehung noch sehr Vieles aus Berlioz' Werken aufführen. Hieraus würde sich vielleicht der allerdings vorsichtig und nur von einem Berlioz ebenbürtigen Schöpfergeiste in die Praxis überzutragende Grundsatz ergeben, welcher etwa dahin auszusprechen wäre: jedes auf melodisch-harmonische Spannkraft Anspruch erhebende Thema soll schon ursprünglich entweder enharmonisch gedacht sein, oder wenigstens im Begriff der Mehrdeutigkeit so wurzeln, daß sich aus diesem Keime möglichst viele enharmonische Bildungen ergeben können.

Ich glaube, mit diesen flüchtigen Andeutungen, die ich nöthigenfalls auf Grund meiner Lecture Berlioz'scher Partituren sehr weit ausdehnen könnte, schon den Beweis hergestellt zu haben, daß diese Vieldeutigkeit der Themenerfindung dieses Meisters, also das gegenseitige Stellvertreten der Kreuze und Bee in den einzelnen Intervallen dieser Hauptgedanken, keineswegs in einem Zufalle, sondern in Berlioz' natürlich vorbestimmtem Wesen sich gründe. Dasselbe Princip der Mehrdeutigkeit aller Intervalle und selbstverständlich auch aller aus diesen letzteren geformten Accorde herrscht ebenso in allen einzelnen Zügen der Durchführung Berlioz'scher Gedanken. Demzufolge fällt in seinen Tonschöpfungen zunächst das einst so strenge Verbot des Gebrauches unvorbereiteter Dissonanzen in sich selbst zusammen. Ohnehin war dieses Verbot schon seit Bach's Reformen ein ganz sinnloses, allen Geistesschwung knechtendes Gesetz, dem jede nur einigermaßen geistvolle Praxis schon von vornherein den Rücken gekehrt hat.

Um nun auf Berlioz' accordliches Schalten wieder zurückzukommen, so bringt ein genauer Kennerblick gar bald zu dem Ergebnisse, daß dieser Componist nur ausnahms-

weise dissonirende Harmonien vorbereite, der Regel nach aber dieselben ganz frei eintreten lasse.

Diese zweite Eigenthümlichkeit Berlioz' ergiebt sich nothwendig aus der ersten. Sitzt nämlich einmal die Enharmonik am Alleinherrscherthrone, so hat ja vor ihrer musikalischen Themis jedes Intervall eine im Verbande seiner Brüder ganz gleichberechtigte Stellung. Eines kann ungescheut für das andere gesetzt werden. Solchergestalt hebt sich der früher gemachte Unterschied zwischen Consonanzen und Dissonanzen ganz auf. Selbstverständlich ist hier nachdrückliche Verwahrung gegen das Zusammenwürfeln einander von Natur aus widerstrebender Intervalle einzulegen. Immer wird auf die von Moritz Hauptmann aufgestellten Grundsätze über die „Natur der Harmonik" zurückgegangen werden müssen. Intervalle also, die einander von Natur aus abstoßen, werden sich niemals zur accordlichen Einheit vergesellschaften können. Intervalle jedoch, deren sympathische Anziehungskraft zu einander festgestellt ist, dürfen in welcher Folge oder in welchem Zusammenklange immer eintreten. Ihr Sieg ist gewiß, und es kommt weiter nicht mehr auf die Art ihrer Motivirung an.

Die Grundsätze über diese Sym- und Antipathie der Intervalle giebt einerseits die Schalllehre, andrerseits die Aesthetik und — speciell musikalisch gesprochen — die im jedesmaligen tonischen Dreiklange nachweisbare Wurzel solcher melodischen und harmonischen Folgen zur Hand. Wollte ich diese eben angedeutete weitaus hervorstechendste Eigenart Berlioz'scher Harmonik durch Beispiele begründen, so würde dies beiläufig ebenso viel heißen, als eine neue Abschrift seiner denkwürdigen Tonwerke bewerkstelligen. Ich sagte ja schon oben: Regel sei bei diesem Meister das unvorbereitete Eintreten dissonirender Harmonien, Ausnahme jedoch das wie immer geartete Motiviren derselben. Dessenungeachtet herrscht in dieser scheinbaren Wirrniß die gründlichste Logik sowie ein unfehlbar zündkräftiges Wesen.

Man hört aus allen diesen scheinbar noch so widerhaarigen Accordverbindungen immer nur den reifen und bei aller Kühnheit selbstbewußten Geist heraustönen. Von einer bloßen Marotte kindischen Eigensinnes oder schnöder Verneinungssucht ist bei Berlioz niemals die Rede. Diatonisirt aber dieser Meister dann und wann, so thut er dies nur in truggängigem Sinne. So zum Beispiele begegnet man in Berlioz' „Enfance du Christ", wie auch in seinem Requiem, hier und da solchen Stellen, denen die Absicht, in diatonischem Style zu dichten und zu formen, an die Stirne geschrieben. Unläugbar wirken solche Wendungen ungemein nachhaltig. Dies gilt besonders im Hinblicke auf die Gattung, der sich solche Stellen anschließen. Ich meine hiermit den religiösen Styl. Es sind solche Accordfolgen urkräftige, aus Palestrina'scher Zeit in unsere romantische Gegenwart herübergeworfene Schlagschatten. Ihr Gepräge ist ebenso charakteristisch, als ihr Zauber von wahrhaft hinreißender Gewalt. Allein hinter dem vollberechtigten Geisteserben einer hehrkirchlichen Vergangenheit steht bei Berlioz immer der urwüchsige Sohn unserer Zeit, der seinen Geist jenen Vermächtnissen nur deßhalb dienstbar gemacht hat, um selbe dann wieder unter die Botmäßigkeit seines Selbst und des dasselbe umschwebenden geistigen Aethers zu bringen.

Berlioz handhabt diese altehrwürdigen Formen immer mit einer Art vornehmthuender Beschützermiene. Sie klingen stets nur als auf- und abgedrungene Zugeständnisse eines vielseitigen Genius an die einseitigen Lobredner einer früheren Zeit. Berlioz hält es auch thatsächlich nicht lange in der Welt reiner Consonanzharmonien aus. Ueberall, wo dieser Meister die Marken Altitaliens durch diatonische Accordfolgen berührt, folgt bald ein schneller Ruck nach Berlioz' eigentlicher Heimath, der durch und durch bestimmten Enharmonik, und nach dem Reiche ihrer Gefährten, der Dissonanzintervalle und Accorde. Hier ist sein Eden, seine Fülle; hier ruhen die starken Wurzeln seiner Kraft. Hier ist er denn auch wahrhaftig großer Schöpfer und demnach Vorbild für Alle, die auf gleichem Pfade die Palme der Meisterschaft erringen wollen.

Der zunächst an Berlioz ragende, ja — wenn möglich — diesen an Mannigfaltigkeit und Kühnheit der Combinationen noch überbietende Harmoniker ist Richard Wagner. Er führt wol fast alle einzelnen Geschöpfe des harmonischen Reiches in eigenthümlichster Stellung und sieghafter Wirkung auf den musikalischen Schauplatz. Sogar die auffälligste, weil in den grauen Tagen der musikalischen Vorzeit, ja selbst in der Gegenwart nur höchst selten auftauchende Erscheinung des übermäßigen Dreiklanges findet in Wagner's Gebilden eine zwar lediglich durchgehende, daher flüchtige, dessenungeachtet eigenthümliche Anwendung.

So unter Anderem in der zweiten Scene des dritten Aufzuges in „Lohengrin." Der seltsame Accord tritt hier nämlich, obwol vorbereitet, dennoch trugartig auf. Angebahnt durch den Dominantseptimenaccord von C dur, schreitet der übermäßige Dreiklang gis sehr überraschend zuerst in seine erste Versetzung, um dann dem Septimenaccorde fünfter Stufe der nächstverwandten Molltonart — also dem Dominantseptimenaccorde von A moll — Platz zu machen, und durch diesen Accord nach dem F dur-Dreiklange überzugehen. Ich verweise hier auf die mit den Worten: „Athmest du nicht mit mir die süßen Düfte" beginnende Stelle. Sie dürfte wol jedem Musiker so fest im Gedächtnisse und Gemüthe haften, daß mir ihre ausdrückliche Darlegung in Noten überflüssig scheint.

Den tonischen Dreiklang verwendet Wagner — beispielsweise bemerkt — folgendergestalt: Er schlägt die trias harmonica von A dur an, läßt diesen Accord nach der Dreiklangsharmonie von Fis moll, diese letztere endlich wieder nach dem A dur-Dreiklange gehen. Eine Fügung solcher Art ist wol allerdings schon zu Palestrina's Zeiten oft genug angewandt worden. Sie fußt auf dem Grundsatze, daß verwandte Accorde ganz anstandslos einander ablösen dürfen. Trotzdem sind Accordstellungen solcher Art in neueren Tagen ziemlich außer Geltung gekommen. Erst Wagner ist es gelungen, den dieser Dreiklangsverkettung eigenthümlichen Zauber wieder wachzurufen.

Ebenso ist die organisch ganz gerechtfertigte, doch vor Wagner nur selten benutzte Uebereinanderstellung folgender Accorde: H moll-Dreiklang, doppelt-verminderter Dreiklang über his und trias harmonica von Cis dur ganz am Orte. Gegen die Vergesellschaftung des H moll- und Cis dur-Dreiklanges hat wol keine Satzlehre eine gültige Rüge frei. Nur die inmitten eingeschobene Harmonie könnte den auf äußeren Klang fußenden Anhänger einer zopfigen Doctrin etwa befremden. Aber was ist denn im Grunde der verhängnißvolle Accord: Anderes, als der von so manchen Tonsatzlehrern alter Schule unlogischerweise verschmähte doppeltverminderte Dreiklang. Der Ton his hat nämlich Doppel-Dis zur natürlich großen,

dis selbst zur kleinen, und d zur verminderten Terz. Dieses letztere Intervall strebt in seiner Auflösung nothwendig nach dem in der abwärts gehenden Tonleiter ihm zunächst liegenden Halbtone, also nach cis. Der Baß hingegen (his) verlangt gleichfalls in chromatischer Tonfolge nach aufwärts, mithin ebenfalls nach cis.

Wagner hegt namentlich für Gänge folgender Art eine besondere Vorliebe. Er geht z. B. vom E dur-Dreiklange aus. Diesem Accorde folgt der gleichartige von C dur. Hieran schließt sich zuerst der Durdreiklang von G, dann die mollartige trias harmonica desselben Tones. Die unmittelbare Nachfolge der inredestehenden Accorde bildet zunächst die zweite Versetzung des B dur-Dreiklanges. Dieser Accord geht nun ganz naturgemäß in die Dominantseptimenharmonie von B, letztere aber mündet endlich in den B dur-Dreiklang. Der mittelalterliche Schulpedantismus mag an dieser Accordverkettung wol Anstoß nehmen. Söhne der Gegenwart denken indeß über Stellen solcher Art ungefähr so: E dur hat nicht nur Cis, sondern auch E moll als verwandte Tonart zur Seite. Verwandtes darf aber sowol mit einander vertauscht, als auch — es sei nun ausdrücklich oder stillschweigend — für einander gesetzt werden. Ein solcher Stellvertretungsact erlaubt uns also, nach dem E dur- den E moll-Dreiklang entweder einzuschieben, oder eingeschoben zu denken.

In beiden Fällen ist sodann der C dur-Dreiklang folgeberechtigt. Denn er fußt auf der sechsten Stufe der E moll-Tonleiter. Der nun folgende G dur-Dreiklang bedarf keiner Deutung. Der Umsatz von G dur nach G moll und B dur gründet sich endlich im Begriffe der Stellvertretungsfähigkeit mehrdeutiger Intervalle und Accorde. Die Haltbarkeit dieses Schrittes liegt — deutlicher gesprochen — in der bereits durch langjährige Praxis festgestellten, seit Bach und Beethoven aber zu immer reicheren Gestaltungsweisen entfalteten Idee der Enharmonik. — Gänge ferner, wie folgender Uebergang von F nach As dur: zuerst der F dur-Dreiklang, im Anschlusse an diesen Accord die verminderte Septimenharmonie, welche sodann in den As dur-Dreiklang ausläuft — zählen nicht minder zu Wagner's Lieblingen. In diesem Falle ist F dur nichts Anderes, als ein unterdrücktes F moll. Setzt man aber dieses, dann ergeben sich die beiden anderen Accorde von selbst.

Zu den uneigentlichen Dreiklangsfortschreitungen gehört auch die Schlußstelle der orchestralen Einleitung zum ersten Acte des „Lohengrin." Ich nenne diese Dreiklangskette uneigentlich ob der eingeschobenen Dissonanzharmonien. Diese lassen sich aber leicht ausscheiden, so daß diese Stelle auf bloße Dreiklangsfolgen zurückgeführt werden kann.

Es gehört wol nicht unter die läßlichen Sünden der alten Musiklehre, daß sie den Quartsextaccord ganz unlogischerweise einmal als Sohn des Dreiklanges, folglich als consonirenden Accord hingestellt, ein anderes Mal jedoch wieder aus der Reihe der sogenannten Wohlklänge gelöscht, wenigstens seinen freien Eintritt mit nachdrücklichem Verbote belegt hat. Erst Wagner hat die Rechte dieses Accordes wieder gerettet. Zurückgehend auf seine Wurzel, hat Wagner diesen Accord ebenso frei eintreten lassen, wie den Dreiklang. Wagner hat durch diese restitutio in integrum dem früher so schon in das Leben eingeführten Accorde in der That die herrlichsten Wirkungen abgelauscht. So u. A. in der Eingangsscene des ersten Aufzuges aus „Lohengrin." Es ergiebt sich da vermittelst des Quartsextaccordes ein sehr überraschender Modulationsschritt von A nach C dur.

Wenn Wagner den von seiner harmonischen Muse mit ganz absonderlicher Liebe gepflegten mehrdeutigen Accord: einmal ganz unerwartet nach der Quartsextharmonie: schreiten läßt, so liegt das Befremdende dieser Stelle lediglich in der Lage des dem Quartsextaccorde vorausgegangenen Schrittes. Stünde nämlich: statt: , so würde Niemandem ein Anstand wider diese Folge beikommen. Nur der Baß ist es also, der hier befangenen Ohren einen Streich spielt. Ein solcher darf aber logisch und freisinnig denkende Musiker niemals beirren.

Wagner läßt den Quartsextaccord oft ganz frei eintreten. So z. B. bei den Worten: „Elsa! ich liebe dich!" Voran geht folgender Halbschluß: Nun erwartet jedes Ohr den G moll-Dreiklang. Es folgt aber der Accord: folglich die zweite Versetzung des Dreiklanges vierter Stufe von G moll. Allein diese vierte Stufe, dieses C moll, gründet sich ja in der G moll-Scala, ist ihr demnach, alter Theoretiker Sitte gemäß gesprochen, vollkommen leitereigen. Nichts hindert also einen über die Oberfläche hinausdringenden Musiker, von diesem Schritte billigend Act zu nehmen.

In einer Scene des „Lohengrin" gebraucht Wagner den Quartsextaccord in der Gestalt eines zwei Tonarten verknüpfenden Inganno. Er steht nämlich in D moll, schließt aber auf fünfter Stufe dieser Tonart phrygisch-plagal, also mit den Accorden: ab, und will Anfangs nach der Haupttonart, nämlich nach D moll, zurückgelangen. Allein gedrängt durch seinen dramatisch besaiteten Genius, will dem Meister ein so auf flacher Hand liegender Abschluß nicht behagen. A moll scheint ihm bedeutsamer. Wie nun diesen Gang nach der fünften Stufe mit der Urtonart verbinden? Wie anders, als durch einen Accord, dessen Baß dies A zwar bedingt, aber dennoch kein ausgesprochenes A moll ist. Denn es folgt im Texte eine Frage, und da gilt es, den Hörer auch musikalisch noch ein Wenig hinzuhalten. In solchem Falle wirkt nun der Quartsextaccord: ein schon von Natur aus fragendes, oder wenigstens nach einer Antwort begehrendes Wesen, ganz vortrefflich, weil in hohem Grade symbolisch.

Einen gleichen Grund hat der die dritte Scene ersten Aufzuges des „Lohengrin“ ganz unvorbereitet eröffnende Quartsextaccord: . Die Worte: „Ha Wunder!“ u. s. w. bedingen ein aus aller herkömmlichen Art schlagendes Accordwesen. Dennoch soll die Haupttonart dieser Scene, nämlich A dur, ersichtlich gemacht werden. Zu solchem Ende paßt wol nicht leicht ein Accord besser, als der eben genannte Zwitter. Denselben Zauber übt dieser in gleicher Form eintretende Accord an derjenigen Stelle derselben Scene, wo alle den Lohengrin Umstehenden theils über sein, theils über des Schwanes Erscheinen in Staunen versunken sind.

Kann es ferner eine unwiderstehlichere musikalische Aufforderung an Elsa geben, ihrem Retter auf seine Fragen zu antworten, als den Accord: , dies fragende Wesen par excellence? Daß er nun gerade der reinen Dreiklangsharmonie von D moll folgt, thut Nichts zur Sache. Geht er doch gleich im Orchester durch den Dominantseptimenaccord von F dur nach der eben bezeichneten Tonart, und man weiß, woran man ist.

Ich könnte aus Wagner's Opern noch viele Belege für die Haltbarkeit des Quartsextaccordes, als eines freigeborenen Sohnes der Dreiklangsharmonie, anführen. Doch eingedenk meines noch immer reichhaltigen Stoffes, will ich den Abschnitt über Wagner's Gebahren mit dieser dualistischen Accordpersönlichkeit rasch zu Ende führen. Nur sei es mir erlaubt, noch auf eine der eigenthümlichsten Anwendungen dieser Dreiklangsabart bei Wagner hinzuweisen. An derjenigen Stelle nämlich, wo Lohengrin spricht: „nie sollst du mich befragen“, wechselt der Accord: von Tact zu Tact die Rolle mit dem A moll-Dreiklange: . Die Wirkung dieses Zwiegespräches ist eine hehre und nachhaltige.

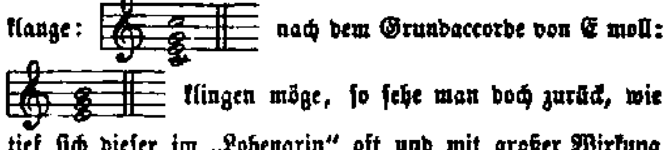
Aus Alledem folgt nun der von allen hinkünftigen Musiktheorien wohl zu beherzigende Grundsatz: **der Quartsextaccord ist ein Abkömmling des Dreiklanges. Als solcher ist er im Verbande der sogenannten Wohlklänge nicht allein zu dulden, sondern auch ganz dreist selbstständig, d. h. unvorbereitet, einzuführen.**

Nach dieser Abschweifung zu dem Quartsextaccorde und zu jener durchaus eigenpersönlichen Stellung, welche ihm durch Wagner eingeräumt worden, gilt es noch, einige Winke über die ungemein mannigfaltigen Combinationen zu geben, welche dieser Meister mit dem Dreiklange vorgenommen. Selbstverständlich ist von einem Erschöpfen dieses Stoffes in einer auf enge Raumgrenzen verwiesenen Abhandlung keine Rede. Aber es gilt, dem musikalischen Reformationsgeiste Wagner's doch mindestens annähernd auf die Spur zu bringen. Es handelt sich um die Herstellung des Beweises, wie lebhaft diesen Tondichter der Wille seiner Zeit erfülle, ja wie er sogar prophetisch über demselben stehe.

So führt denn Wagner u. A. folgende, theils auf Dreiklängen, theils auf Septimenharmonien ruhende Modulation von C nach B dur ein: Er geht von dem C dur-Dreiklange aus, schließt daran die nach dem G moll-Dreiklange führende Terzquartharmonie: und schreitet durch den Stammdreiklang von G moll nach dem übermäßigen Sextaccorde: . Dieser Accord löst sich nach dem D dur-Dreiklange, und lenkt durch die zweite Versetzung des Dominantseptimenaccordes von B dur, mithin durch: , in den B dur-Dreiklang ein. Diese Accordfolge ruht lediglich auf einer trugartigen Vertauschung der C dur- mit der C moll-Tonart. Man versuche es, vom letztgenannten Tongeschlechte auszugehen, und man wird gegen diesen Uebergang keine Einsprache erheben können.

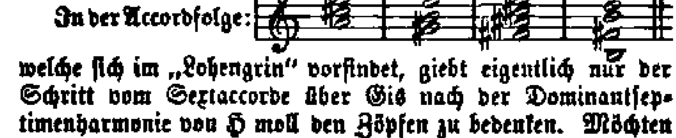
Nun weist aber jede Durtonart nicht allein auf ihr im sechsten Tone fußendes, sondern ebenso auf ihr gleichnamiges Moll, als auf ein tonverwandtes Wesen hin. C moll steht daher, nach neueren Begriffen, ebenso nahe dem C dur, wie dem A moll. Beide Tonarten haben dieselbe klangliche Grundlage. Ob sie sich übrigens leitereigen oder leiterfremd zu einander verhalten, kommt unserem freidenkenden musikalischen Zeitgeiste gar nicht mehr in Betracht.

So überraschend ferner unserem chromatisch-enharmonisch verwöhnten Gehöre der Schritt vom C dur-Dreiklange:



nach dem Grundaccorde von E moll: klingen möge, so sehe man doch zurück, wie tief sich dieser im „Lohengrin“ oft und mit großer Wirkung angewandte Passus schon im Wesen der jonischen Tonart gründet, und wie häufig er demzufolge schon von Palestrina und Genossen ausgebeutet worden ist.

In der Accordfolge:



welche sich im „Lohengrin“ vorfindet, giebt eigentlich nur der Schritt vom Sextaccorde über Gis nach der Dominantseptimenharmonie von H moll den Zöpfen zu bedenken. Möchten sie aber zwischen den Zeilen lesen und erwägen, daß Wagner hier nichts Anderes im Sinne hatte, als den Sextaccord: durch Auslassung des Vermittlungsgliedes: nach der Septimenharmonie fünfter H moll-Stufe zu leiten; dann hätten sie wol den Stein der Weisen gefunden. Der Grund dieser Auslassung ist aber einfach euphemistisch zu erklären. Wagner hatte ja unmittelbar vor dem Sextaccorde auf Gis den A dur-Dreiklang ertönen lassen. Wozu ihn nun ohne ausreichenden Grund wieder bringen?

Auch die bei Wagner oft vorkommende Wendung: hat den Sinn einer Ellipse. In diesem Falle ist zwischen beide eben angeführte Accorde der A moll-Dreiklang einzuschalten. — Der dem Meister des „Lohengrin“ sehr geläufige Passus:

beruht auf der unbeanstandeten Stellvertretung der E dur- für die E moll-Tonica. Diese aber zur Grundlage genommen, könnte ja selbst nach phrygischem Tonsysteme ganz ungehindert D moll auf E moll folgen.

Die Fortschreitung von: nach: , ein Zug, dem man in Wagner's „Lohengrin" einmal begegnet, fußt wieder auf einer figura reticentiae. G moll erscheint hier wohldurchsichtig für Jenen, der weiter liest, als eben seine Augen reichen.

So mancher Musiker alten Schlages dürfte an Wagner Aergerniß nehmen, wenn er in seinem „Lohengrin" die beiden Dreiklangsfolgen G und H dur folgendermaßen schreibt:



Wem diese Schreibart sündhaft dünkt, der bedenke, daß hierbei nur das Auge, nicht das Gehör beleidigt wird. Letzteres vernimmt einfach die Dreiklangsharmonie von H dur, welche sich ja ganz gut jener von G dur anschließt. Allein selbst das Seltsame dieser Schreibart mildert sich bei der Erwägung, daß ja der inredestehenden Scene drei Been vorgezeichnet sind, daß demnach hier G dur nur als ein auf Enharmonik begründeter Durchgangsposten anzusehen kommt.

Wer ferner in der Nebeneinanderstellung folgender Dreiklänge: ein Querstandsungethüm vermuthet, den verweise ich ganz kurz auf die im Verlaufe dieser Abhandlung schon öfter dargethane Verwandtschaft zwischen jeder Dur- und der ihr klanglich gleichbedeutenden Molltonart. Nimmt man nun demzufolge B moll als ein B dur verwandtes Wesen an, so stehen ja auch die beiden Tonarten B dur und Ges dur einander nicht fremd gegenüber. Ges dur ist nämlich sodann ein in der gleichnamigen Mollscala begründeter Ton, nämlich der ganz normale sechste Ton dieser weichen Leiter.

Die mächtigste aller Wirkungen erzielt endlich Wagner durch jenes weit ausgeführte Dreiklangsgebilde, das den ersten Act seines „Lohengrin" beschließt. Es hier vollständig anzuführen, würde einen zu großen Raum fortnehmen, und die bloße Skizze nicht ausreichen. Es genüge denn schließlich nur die Bemerkung, daß jene Art, in welcher Wagner mit dem diatonischen Elemente umzugehen weiß, nie altern, im Gegentheile immer frische Anregungen zu bieten vermögend sein wird.

Ueber jenen Höhepunct, den Wagner als Enharmoniker erklommen, habe ich schon andeutungsweise gesprochen. Im Speciellen mag noch Folgendes hier seine Stelle finden. Wagner's Enharmonik hat einen unbestritten großen dramatischen Zug. Sie läßt eine zweifache Auslegung zu. Einmal bezieht sie sich auf die reiche Ausbeute sogenannter mehrdeutiger Accorde. Wagner verwendet dann solche Harmonien auf doppelte Art: theils wirklich enharmonisch, theils lediglich chromatisch durchgehend. Die zweite Besonderheit der Wagner'schen Enharmonik liegt aber darin, daß er häufig Accorde, die ursprünglich nicht das mehrdeutige Abzeichen tragen, dennoch so umzustellen weiß, daß sie ein solches erhalten.

Jenes Wiegen im Reiche verminderter Septimen, wie u. A. die Stelle, wo Elsa singt: „Mein Aug' ist zugefallen" u. s. w. ergiebt lediglich einen Chromatismus in enharmonischer Hülle. Accordfolgen sol[illegible]

zurückgreifende tondichterische Vorgänge gestützt — nicht mehr angefochten werden. Dasselbe gilt von jener Stelle, die Wagner seinem Lohengrin anvertraut, um so bezeichnend wie möglich dessen Liebe für Elsa zu schildern. Es ist hiermit die musikalische Beleuchtung der Worte: „soll nichts mich wieder von dir reißen, mußt Eines du geloben mir" gemeint. Den oberflächlichen Sinn befremdet hier wol der Schritt vom A dur-Dreiklange: nach der mehrdeutigen Harmonie: . Wendet man aber bei diesem letztgenannten Accorde die den bekreuzten Tonarten, zu denen ja A dur gehört, übliche Lesart: an, so schwindet jedes Bedenken. Denn alsdann ist dieser Accord nichts Anderes, als ein Terzquartsextaccord von ais, und zwar mit den Intervallen der kleinen Terz, übermäßigen Quart und großen Sexte. Der Ton ais verhält sich aber zu A dur als erste, chromatisch erhöhte Tonstufe, und der Baßgrundton des eben erwähnten Accordes ist wieder kein anderer, als die natürliche große Septime von H moll.

In die zweite Classe der von Wagner benützten enharmonischen Gänge gehört u. a. jene Stelle aus dem ersten Actfinale des „Lohengrin", wo dem acht Tacte hindurch fortbrausenden Dominantseptimenaccorde von D auf dem Fuße der große Nonenvorhalt fünfter Tonstufe von B dur folgt, und die ganze, bis jetzt in Kreuztonarten gehaltene Scene nach der B-Gegend umsetzt. Ich habe vorhin das Bezeichnende dieser zweiten Classe Wagner'scher Enharmonik darin zu erkennen geglaubt, daß dieser Meister Gänge, deren äußeres Aussehen nicht mehrdeutig ist, dennoch durch eine ganz eigenthümliche Art der Führung in das enharmonische Gebiet engster Bedeutung zu ziehen weiß. Nun gehört aber weder die kleine Septime, noch die große None zu den herkömmlich mehrdeutigen Intervallen. Demnach sind auch die aus diesen Intervallen hervorquillenden Accorde vom Ursprunge aus nicht enharmonischer Art.

Gleichwol räumt ihnen Wagner hier eine mehrdeutige Geltung ein. Der Grund dieser Trugwendung ist aber einfach folgender: Die Nonenvorhalte entspringen selbst nach ältester Theorie aus den Septimen durch den bloßen Zusatz des neunten Tones. Der Einwand, daß Nonen oft ohne Septime gebraucht werden, entkräftet keineswegs den eben vorangestellten Ableitungsgrundsatz. Denn wie oft benützt die Praxis selbst Stammaccorde mit Hinweglassung eines oder mehrerer ihr eigenen Intervalle! Warum sollte nun dasselbe Verfahren nicht auch gegenüber solchen harmonischen Fügungen Anwendung finden, die strenggenommen nicht unter die selbstständigen, oder in der Natur aller Harmonik begründeten, sondern — wie eben z. B. die None — unter die uneigentlichen, zusammengesetzten, strebenden oder Vorhaltsaccorde gehören? Entspringen jedoch alle Nonen aus Septimenbildungen, so herrscht offenbar zwischen beiden ein Zusammenhang der Verwandtschaft. Verwandte musikalische Wesen dürfen indeß ohne Anstand einander ablösen oder stellvertreten. Dies wurde schon oft bemerkt, und hat sogar in den engherzigsten Lehrbüchern des Tonsatzes seine gute Rechtfertigung erfahren. Auch wurde bereits sehr häufig auf den nahen Verwandtschaftsgrad zwischen einer Dur- und der ihr gleichnamigen Molltonart hingewiesen. Dies Alles dem [illegible]" angepaßt, ergiebt

nun, daß die Dominantseptimenharmonie von D eben so gut zu D dur als zu D moll gehört. Den letzteren Fall angenommen, steht aber nicht das Geringste im Wege, statt der etwas ungelenken Modulation: den von Wagner hingestellten, in allen Stimmen sangbaren Uebergang in volle Rechtskraft einzusetzen. Das beiden Accorden gemeinschaftliche Intervall söhnt ja Alles aus.

Auch über die Quintsextharmonien verfügt Wagner in einer Art, die ihn als Künstlercharakter ganz selbstständiger Prägung hinstellt. Man denke z. B. an jene ergreifende Stelle im „Lohengrin", die uns Telramunds Trotz schildert. Hier sehen wir eine lange fortgesponnene Kette von Quintsextaccorden, die erst spät ihrer Lösung entgegengehen. Diese Stelle hat G moll zu ihrer unmittelbaren Voraussetzung, und Ges dur zu ihrem Ziele. Wagner's scharflogischer Geist hatte gewiß schon vor dem Niederschreiben dieses Passus beide eben bezeichneten Angelpuncte im Auge. Es galt daher einerseits, die erstgenannte Tonart nicht zu schnell aus dem Gedächtnisse zu verdrängen. Auf anderer Seite hieß es jedoch, dem beabsichtigten Ende immer näher rücken. Von dieser muthmaßlichen Absicht geleitet, hat Wagner wol im dritten Gliede seines Quintsextenaufbaues den Baß, die nächsthöhere Mittelstimme und die äußerste Oberstimme noch aus dem ersten Accorde herübergenommen, die höchste Mittelstimme aber nach dem Grundsatze der Halbtönigkeit abwärts gelenkt. Er hat daher — mit Hinblick auf das beabsichtigte Ges dur — nicht mehr: sondern geschrieben. Nun glaubt man, der Componist werde nach Es dur umsetzen. Es folgt auch Es im Basse. Darüber thürmt sich aber neuerdings eine Quintsextharmonie. Dies geschieht durch den enharmonischen Umsatz des Tones **Es** in **Dis**. Das weitere charakteristische Intervall dieses Accordes, nämlich die verminderte Quinte **A**, steht näher zu G moll als zu Ges dur. Die kleine Sexte **h** ist die enharmonische Stellvertretung für das erwartete **Ces**. Nun vermuthet man wieder E dur oder E moll. Doch neuerdings getäuscht, vernimmt man abermals eine Quintsextharmonie, deren Baß zwar **E** heißt, aber wieder in Zweifel läßt, ob der Componist entweder nach F moll, oder nach der gleichnamigen Durtonart, oder endlich vielleicht durch die beiden Accorde: nach B moll oder B dur übergehen werde.

In der That entsendet auch Wagner diese beiden wohldurchsichtigen Accorde als befreiende Geister. Sie sind deutliche Abzeichen der endlichen Lösung dieser langen Kette von Dissonanzaccorden. Doch kann es Wagner nicht lassen, nochmals das Ohr zu trügen, und statt mit B dur oder B moll, mit Ges dur einzusetzen. Die musikalische Moral jener merkwürdigen Stelle erledigt sich wieder im Begriffe des Inganno auf einer, und in jenem der Enharmonik auf anderer Seite. In letzterer Beziehung verweise ich ganz besonders auf die Schreibart: , während das Ohr: zu vernehmen glaubt.

Schon aus diesen Andeutungen leuchtet ein, wie sehr Wagner das harmonische Gebiet erweitert, und auf welche Höhe er die seit Bach und Beethoven fest begründeten Errungenschaften der Chromatik, Enharmonik und des Inganno geschwungen hat. Sehen wir nun zu, wie Liszt das von seinen großen Vorgängern zur Hand gegebene Pfund theils benützt, theils neues Tonleben aus demselben geschöpft und hiermit unsere künstlerische Gesammtwelt befruchtet hat!

(Fortsetzung folgt.)

Aus Weimar.

December 1860.

Von besonderen musikalischen Vorkommnissen kann ich Ihnen seit meinem letzten Berichte, außer dem schon früher notificirten Concerte der Frau Capellmeister Wettig, diesmal gar Nichts berichten. Die im vorigen Jahre unter Musik-Dir. Stör's umsichtiger Leitung so vielversprechend begonnenen Abonnementconcerte sind leider in dieser Saison nicht fortgesetzt worden. Wir müssen der Concert-Direction das Zeugniß geben, daß sie redlich bemüht war, das Beste aus der musikalischen Vergangenheit und Gegenwart, ohne Vorurtheile, in möglichst vollkommener Weise vorzuführen. Die treffliche Ausführung der Beethoven'schen und Schubert'schen Symphonien wird Weimars Musikfreunden unvergeßlich bleiben. Als Grund der Nichtwiederaufnahme jener genußreichen Concerte können wir uns nur die ungenügende Theilnahme der haute volée denken. — In Bezug auf die Oper kann ich Ihnen nur Erfreuliches mittheilen. Außer der intelligenten Intendanz wirken an diesem Kunstinstitute zwei Männer, die Musikdirectoren Stör und Lassen, welche ganz geeignet sind, Weimars große Traditionen aufrecht zu erhalten, sogar wenn die Verhältnisse, welche hierbei maßgebend sind, mitunter beengender Natur werden. Zu wiederholten Malen wurden im Ganzen recht gelungen vorgeführt: „Don Juan", „Fidelio", „Euryanthe" (zum Besten des Weber-Denkmals), „Jessonda", „Stumme von Portici", „Tannhäuser", „Fliegender Holländer", „Hugenotten", „Prophet" und „Saalnixe". Mit musikalischen Trivialitäten wurden wir nur wenig behelligt und glücklicherweise fanden „Trovatore" und „Die Verlobung bei der Laterne" nur wenig Boden. Als Quasi-Novitäten hörten wir: „Macbeth" von A. H. Chelard und „Rienzi" von Richard Wagner. Sie gestatten wol, daß ich auf diese beiden Opern etwas näher eingehe. „Macbeth" erschien zuerst 1827 auf der Bühne der Großen Oper zu Paris — damals noch in knapperer Form, in nur 3 Acten. Der französische Text war von Rouget de l'Isle, dem berühmten Dichter der Marseillaise. Im Jahre darauf ward die Oper mit deutschem Text von Heigel zuerst in München und auf anderen deutschen Theatern gegeben. In Folge der damaligen Aufführung in Weimar erhielt der Componist die Capellmeister-Stelle als Hummel's Nachfolger. Für die jetzige Aufführung hatte Capellmeister Chelard seine Oper wesentlich umgearbeitet und zu 5 Acten erweitert, wobei ihm der hiesige verdiente Musik-Dir. Götze wesentliche Unterstützung leistete. Mehrere Hauptpartien des großen Shakspear'schen Dramas, deren Herübernahme bei der ersten Aufführung auf der französischen Bühne zu gewagt erschien, sind jetzt in ihr Recht wieder eingesetzt worden, — so die Erscheinung Banko's, der Gesang des Nachtwächters, der wandernde Birnamswald, die Schlachtscenen. Trotzdem, daß diese Oper wesentlich in den älteren Opernanschauungen wurzelt, ist sie doch ein Achtung gebietendes Werk und errang sich ungewöhnlichen Beifall. Der Componist wurde mehrfach durch Hervorruf geehrt. Wenn auch

Chelard französische und italienische Einflüsse bei seinen Werken nicht verleugnen kann, so ist es für uns doch immer sehr erfreulich gewesen, wahrzunehmen, wie auch die deutsche Musik nicht ohne Einfluß auf seine Compositionen gewesen ist. Namentlich heben wir in dieser Beziehung hervor die grandiose Ouverture zur „Herrmannsschlacht“. Wir halten dieselbe unbedingt für Chelard's beste, einheits- und wirkungsvollste Orchestercomposition, von der nur zu wünschen wäre, daß sie allgemeiner bekannt würde. Auch des Autors Männerchöre enthalten viel Gutes, namentlich die markigen Lieder: „Thüringen“ und „Das deutsche Lied“. Die im Pariser Conservatorium eingeführten vierstimmigen Solfeggien verdienten auch in Deutschland bekannt zu sein. Musik-Dir. Stör leitete das Werk mit gewohnter Umsicht. — Als zweite Novität wurde am zweiten und dritten Weihnachtsfeiertage Wagner's „Rienzi“ vor gefülltem Hause gegeben; es war uns höchst interessant, diese Erstlingsarbeit des großen Dichtercomponisten kennen zu lernen. Den Eindrücken des Lebens gegenüber ist seine künstlerische Individualität in diesem Werke, wie in dem „Liebesverbot“ und den „Feen“, noch in den Wirkungen der älteren Opernanschauungen befangen. Mit diesem immerhin bedeutungsvollen Werke schloß Wagner einen wichtigen Abschnitt in seinen künstlerischen Anschauungen und musikalisch-poetischen Schaffen, um einen wichtigeren, den für ihn entscheidenden, mit dem „Holländer“ zu betreten. Der Text, wenn auch im Verhältniß zu den neueren Wagner'schen Dichtungen noch unvollkommner Natur, bietet trotzdem eine wirkungsreiche musikalische Dramatik und steht immerhin viel höher als die meisten anderen gewöhnlichen Operntexte. Die Musik enthält eine Fülle schwunghafter Motive und blühender Melodien, ist eben so ideenreich als ausdrucks- und charaktervoll, wenn auch die Instrumentation bei Weitem noch nicht so durchgeistigt ist als in Wagner's späteren Werken. Ueberall, wo ihn nicht bereits der Stoff zur Erfindung bestimmte, ist ein Anlehnen an die besseren französischen und italienischen Opern bemerkbar, wenn auch nicht zu verkennen ist, daß das Werk mehr denn einen bedeutenden Keim zu den reiferen Werken des großen Dramatikers enthält. Die Declamation ist bereits in diesem frischen Jugendwerke von seltener Wahrheit und hohem Schwunge und erinnert öfters an die Höhe des „Lohengrin“. Die Ausführung — Franz Liszt hatte aus künstlerischer Sympathie wesentlichen Antheil an den Proben genommen — war sowol von Seiten der Darsteller, als des vom Musik-Dir. Stör trefflich geleiteten Orchesters eine recht befriedigende, die Ausstattung glänzend und die Aufnahme eine warme. Die Titelrolle fand in Hrn. Meffert, der nach Caspari's Abgange nach Meiningen an hiesiger Bühne engagirt wurde, einen Repräsentanten, der in Spiel und Gesang den ungewöhnlichen Schwierigkeiten seiner Partie gerecht zu werden suchte. Er wurde mehrfach mit den Damen Frau Schmidt-Kellberg (Adriano) und Frau v. Milde (Irene) durch Hervorruf ausgezeichnet. Der zweckmäßig verstärkte Chor trug das Seinige bei, um die Gesammtwirkung zu erhöhen. — Zur Schiller-Vorfeier wurden unter Stör's Leitung recht wacker ausgeführt: Liszt's Künstler-Festzug (Weimar, Kühn) und der Schillermarsch von Meyerbeer. Obwol das letztere Werk sehr gut gemacht und glänzend instrumentirt ist, so ist es doch in ideeller Beziehung durchaus nicht hervorstechend und originell. Das erste Motiv erinnert wesentlich an Vater Haydn. Weit höher steht an Erfindung und conciser Arbeit Liszt's schwunghafte Composition, die wol geeignet ist, auch schwächeren Orchestern eine würdige Aufgabe zu bieten. Die brave C

mit großer Vorliebe aus*). — Fürs nächste Jahr haben wir, sicherem Vernehmen nach, Aussicht, Wagner's neuestes Drama „Tristan und Isolde“ über die Breter gehen zu sehen.

Als weitere ausgezeichnete Genüsse haben wir in dieser Saison sechs Soiréen der HH. Concert-M. Singer, Musik-Dir. Stör, Kammermusikus Walbrühl und Kammervirtuos Coßmann zu erwarten.

Aus Magdeburg.

Wie viel Musik in unserer so handelslustigen Stadt gemacht wird und wie große Theilnahme man den musikalischen Aufführungen schenkt, beweist schon der Umstand, daß in dieser Saison bereits vier Abonnementconcerte in der Harmonie, ebenso viele in der großen Loge und zwei im Casino abgehalten worden sind, nicht zu gedenken der nicht weniger beachtungswerthen Concerte in der kleinen Loge, im Börsensaale, in der Vereinigung, im Tonkünstlerverein ꝛc. Von den Abonnementconcerten können nur die der Harmonie in d. Bl. besprochen werden, da die anderen verehrlichen Gesellschaften, obgleich sie sich ihrer musikalischen Productionen nicht zu schämen haben, keinen Referenten wünschen; jedoch sollen die übrigen öffentlichen Aufführungen des allgemein musikalischen Interesses wegen nicht unerwährt bleiben.

Jedes der Harmonie-Concerte wurde, wie üblich, mit einer Symphonie eröffnet. So hörten wir, und zwar recht gelungen: die Symphonien in F dur und die Pastorale von Beethoven, A moll von Mendelssohn und B dur von Haydn, dirigirt von Mühling; die zum Schluß gebrachten Ouverturen: „Rienzi“ von Wagner, „König Stephan“ von Beethoven, „Euryanthe“ von Weber ließen Nichts zu wünschen übrig. Neues haben wir von Mühling nicht zu erwarten. H. v. Bülow, der von uns schon mehrfach Gefeierte, hat uns im zweiten Harmonieconcerte durch seine Mitwirkung aufs Höchste erfreut. Er spielte: Concert in H moll von Hummel, Phantasie Nr. 3 in C moll von Mozart und Toccata in C moll von Bach, obgleich man von Seiten der Direction auf neuere, besonders Liszt'sche Compositionen gerechnet hatte. Als Zugabe auf den enthusiastischen Beifall trug er den Meyerbeer'schen Schillermarsch — in Liszt'scher Bearbeitung — vor. Zum Schluß dieser Leistung stimmte das Orchester mit vollem Tusch in den Beifallssturm des Auditoriums ein. H. v. Bülow spielte auf einem überaus schönen Bechstein'schen Flügel. Unter den übrigen zu den Harmonieconcerten eingeladenen Gästen glänzen vor allen Frl. Jenny Meyer aus Berlin; Hr. Otto vom Berliner Domchore gefiel besonders in den Liedervorträgen; Frl. Borghardt, Schülerin vom Musik-Dir. Stern, berechtigt zu nicht geringen Hoffnungen; Hrn. Lindner aus Leipzig gelang es, trotz seiner großen Technik auf dem Waldhorn, weniger, sich allseitigen Beifall zu erwerben.

Hr. Musik-Dir. und Organist G. Rebling, ein Mann, der sich für das Alte wie für das Neue interessirt und Beides zur Geltung zu bringen versteht, dirigirte am 8. November ein großes Instrumental- und Vocalconcert zum Besten des Theater-Pensionsfonds und am Todtenfeste in der Johanniskirche das Requiem von Cherubini. Der instrumentale Theil des ersteren bestand in der hier selten gehörten B dur-Sym-

*) Eine solenne Beethovenfeier, zu der auch Franz Liszt mediokratische Elemente.

phonie von Schumann, in der allerdings wenig bedeutendenden Mendelssohn'schen Melusinen- und der großartig schwungvollen Beethoven'schen Coriolan-Ouverture. Sämmtliche Stücke wurden mit gewohnter Präcision durchgeführt. Die beiden Chorlieder: „O Thäler weit, o Höhen" und „Vergangen ist der lichte Tag" von Mendelssohn machen dem Rebling'schen Gesangverein alle Ehre; „Meeresstille und glückliche Fahrt" für Chor und Orchester von Beethoven wurde hier zum erstenmale in tief ergreifender Weise zu Gehör gebracht (eine baldige Wiederholung wäre recht wünschenswerth). Das zum Kirchenconcerte gewählte Requiem, vor mehreren Jahren durch denselben Verein hier eingeführt, befriedigte in jeglicher Beziehung; nur wäre eine größere Betheiligung von Seiten des Publicums zu wünschen gewesen, das sich durch schlechtes Wetter sonst nicht vom Besuche der kirchlichen Musikaufführungen abhalten läßt. Wahrscheinlich ist der Grund in der Menge der Aufführungen, die das Bedürfniß unserer Stadt zuweilen übersteigt, zu suchen. Die Soli wurden in jenem Requiem so vortrefflich ausgeführt, daß wir das Prädicat „kunstgeübte Dilettanten" für die Ausführenden fast für zu gering erachten; manche sich Künstlerin nennende Sängerin, besonders von den an unserer auf den Ruinen von Athen stehenden Oper engagirten, könnte von jenen „Dilettanten" lernen. — Am Sonntage vor dem Todtenfeste gab Hr. Kämpfe zum Besten des Domchors in der zu diesem Zwecke prächtig erleuchteten Domkirche ein Concert, das Zeugniß von der Strebsamkeit des Dirigenten, vortreffliche Schulung des Chors documentirte. Hr. Musik-Dir. Ritter, der Unübertreffliche auf der Orgel, unterstützte das Unternehmen in der Weise, daß er eine freie Phantasie über „Jesus meine Zuversicht" auf der ihrer Vollendung in Bälde entgegensehenden herrlichen Orgel vortrug. (Ueber die neue Domorgel, erbaut von Reubke, Vater unseres lieben, zu früh dahingegangenen Freundes Julius Reubke, später Näheres.) — Die von den Musikmeistern Rosenkranz und Bohne gemeinschaftlich entrirten Militairconcerte erfreuten sich eines höchst zahlreichen Besuches; unter den gebrachten Novitäten bleiben die beiden Arrangements von Rosenkranz: „Künstlerfestzug" von Liszt und Marsch zu „Julius Cäsar" von H. v. Bülow nennens- und für große Militaircorps höchst empfehlenswerth.

Hr. H. Richter führte mit seinem erst zu Anfang d. J. errichteten Gesangvereine neulich den Herbst und Winter aus Haydn's „Jahreszeiten" in recht befriedigender Weise auf und spielte mit seiner als tüchtige Clavierspielerin bekannten Frau ein Duo von Pixis für zwei Flügel. Vor längerer Zeit hielt derselbe eine Schumann-Feier, in der er zwei Märsche und „Traumeswirren" von Schumann vortrug und uns mit mehreren Compositionen (desselben Meisters) für gemischten Chor (Mignons Requiem u. a.) bekannt machte. Möchte es dem jungen Vereine, der seit seinem Entstehen bedeutende Fortschritte gemacht hat, gelingen, bald auf den Punct zu kommen, um Alles das vorführen zu können, was der Absicht des strebsamen und in seiner äußeren Stellung so unabhängigen Dirigenten, Förderung der Bestrebungen der neueren Richtung, gemäß ist. In seinen Matinéen hat Hr. Richter wiederholt bewiesen, daß ihm das Neue nicht fremd ist und daß er, was Pianofortespiel anbetrifft, hinlängliche Technik besitzt, um das Bedeutendste der Liszt'schen Schule in würdiger Weise zu bringen.

Noch wollen wir mittheilen, daß ein für Arndt's Denkmal von den hiesigen Vereinen gemeinsam ausgeführtes, von einem Lehrer angeregtes Concert über 200 Thlr. Reinertrag gegeben und daß Rosenkranz für Zöllner's Hinterbliebene als Ueberschuß von einer Aufführung, bei der mehrere Musikchöre und wiederum alle Gesangvereine mitwirkten, ebenfalls über 200 Thlr. eingeschickt hat. Daß aber zum Schillerfonds nicht noch ein zweites Concert von irgend Jemandem angesetzt worden ist, um das Bewußtsein zu haben, die große Stadt Magdeburg hat mehr als 25 Thlr. (Ueberschuß von dem zum Schillerfeste v. J. von J. Mühling dirigirten Concerte) eingeschickt, bleibt eine Schmach für uns Bewohner der reichen und kunstsinnigen Stadt, die zur Verherrlichung jenes wichtigen Tages, was Festessen, Festreden, musikalische Aufführungen u. dergl. betrifft, hinter anderen Handelsstädten wahrlich nicht zurückgeblieben ist.

Echo aus Paris. III.

Von

X. Roland.

(Fortsetzung.)

Die italienische Oper.

Die italienische Oper nimmt durch die Reichhaltigkeit ihres Repertoriums und anerkannte Vorzüglichkeit ihrer Künstler den ersten Rang in der musikalischen Wintersaison ein. Neuigkeiten hat sie uns bis jetzt allerdings noch nicht gebracht, vielleicht glaubt sie, daß das, was da ist, schon mehr als ausreichend ist — eine Meinung, der ich mich vollkommen anschließe. Wenn auch der süßliche, Redwitzische Melodienschwall nur Kinder, die immer Confituren gern essen, reizen kann — wenn auch die kraftlosen Knalleffecte eines Verdi nur von Unterofficieren und Hrn. Fiorentino für Shakespearesche Kraft gehalten werden — wenn auch das farblose, nichtige Orchester nur von Kennern, wie Hr. Azevedo, bewundert wird — wenn auch nur große Geister, wie Hr. Scudo, sich über die Unnatürlichkeit und den Unsinn der Situationsmißhandlung hinwegzusetzen vermögen — wenn auch Cadenzen und Pralltriller in eine tragische Arie gerade so passen, wie ein Kladderadatsch-calembourg in den Faustmonolog — so enthalten die italienischen Compositionen doch gerade die Eigenschaften, die den Laien hinreißen, und deren reellen Werth selbst der Fachmann anerkennen muß. Die äußere Anmuth, der verlockende Reiz ersetzen hienieden nicht nur die Tiefe und Wahrheit des Gefühls, sondern machen sie oft ganz vergessen. Eine weichliche, wollüstige Liebesklage findet im Herzen des Menschen, ach! zu oft günstigeren Anklang, als jene gesunde urkräftige Leidenschaft. Wie mancher, wenn er aufrichtig ist, würde bei einem Wettstreit zwischen dem Moses von Michel Angelo und einer nackten Courtisane von Pradier — zwischen einem Fragmente des Goethe'schen „Götz" und einem wehmuthsvollen Minneliede von Geibel — zwischen einem Rubens'schen Colosse und einer gepuderten Marquise von Mignard — zwischen einer Beethoven'schen Symphonie und der erbaulichen Reverie von Rosellen, den letzteren unstreitig die Siegespalme ertheilen! So geht es hier z. B. bei dem Preisbewerben am kais. Conservatorium und dennoch trägt keiner der Richter die Ehrenattribute des Pan, wenigstens nicht sichtbar.

Die italienische Oper zählt noch immer ein großes, theilnehmendes, dankbares und aufrichtiges Publicum. Hr. Calzado, dessen Privilegium als Director auf vier Jahre verlängert ist, thut seinerseits alles Mögliche, die Vogue seines beliebten Theaters aufrecht zu halten.

Wir haben hier nach und nach seit dem 1. October fol-

gende Opern gehört: Cimarosa's „heimliche Ehe"; Rossini's „Barbier", „Aschenbrödel" und „Semiramis"; Bellini's „Nachtwandlerin", „Puritaner"; Donizetti's „Lucia"; Verdi's „Trovatore", „Rigoletto", „Ernani", „Traviata"; Flotow's „Martha" und Fragmente aus dem „Giuramento" von Mercadante. Außerdem verspricht man uns den „Maskenball", des ach! zu fruchtbaren Verdi letzte Schöpfung, — unberufen!

Ich lasse gleich die Liste der Künstler folgen, die in diesen Opern aufgetreten sind: Mario, Pancani, Gardoni, Graziani, Ronconi, Badiali, Angelini, Zucchini. Mad. Penco, Frl. Battu, Mad. Alboni, Frl. Edenska.

Anfang November feierte man im Saale Ventadour ein doppeltes Fest des frohen Wiedersehens, Mario, den man seit zwei Jahren, Ronconi, den man seit zehn Jahren nicht in Paris gehört hatte, betraten von Neuem die Arena, der sie ihren europäischen Ruf zu verdanken hatten. Das Alter, der gefährlichste Feind des darstellenden Künstlers, wenn es auch die äußere Hülle verschont zu haben schien, hatte doch seine unerbittliche Gegenwart in die Kehlen der nicht mehr jugendlichen Wiederkömmlinge eingeschrieben. Es that uns sehr leid, diese Wahrheit bestätigen zu müssen — aber, du lieber Gott, vergänglich sind der Erde Schätze! Mario hatte schon in der Madrilenischen Ungeschliffenheit einen harten Beweis dafür erhalten; vielleicht hätte er besser gethan, uns das betrübende Schauspiel des alternden Schönen zu ersparen. Wie dem auch sein möge, im „Barbier", wo die vorzügliche Schule und das verführerische Spiel des liebenswürdigsten Grazientenors den Mangel, oder, um richtiger zu sprechen, die Abwesenheit der Stimme vergessen zu machen weiß, ist Mario noch immer prächtig an seinem Platze. Er hat sich so in die Rolle des Almaviva hineingelebt, so damit einverleibt, victor-emanuelisirt (um einen zeitgemäßen Ausdruck zu gebrauchen), daß hier ein Almaviva ohne Mario, wie ein Spezereikrämer ohne den Siècle, eine undenkbare Möglichkeit geworden ist. Selbst in „Rigoletto" ist er noch erträglich, namentlich im Quartett, das ihm prächtig in der Stimme liegt.

Ronconi benutzt die Splitter seiner Stimme dazu, falsch zu singen, deßhalb hat es mich in Erstaunen gesetzt, daß ihn die große Oper noch nicht engagirt hat. Die große Oper hat bekanntlich die Spezialität, alle ausgespielten Instrumente anzukaufen. Man hat sich so an diese Dudelei gewöhnt, daß eine frische und schöne Stimme dort gewöhnlich nicht geduldet wird, im Blindeninstitute wird den Falkenaugen der Eintritt nicht gestattet. — Niemann wird viel zu schaffen haben, mit seinem frischen und klangvollen Organe die Lorbeern der Opernhabitués einzuernten. Ronconi will gleichfalls durch ein lebhaftes, rühriges Spiel das gut machen, was seine gebrechliche Stimme verbricht. Das gelingt ihm leider nicht. Er wird zum Seiltänzer, zum Coulissenreißer, und vergißt, wenn er jemals gewußt, das, was die Regeln des guten Geschmacks dem Künstler vorschreiben. Seine Faxen und Grimassen erinnern etwas zu lebhaft an die Hanswurststreiche gewisser Jahrmarktskomiker. In ihm rieselt italienisches Vollblut und damit ist Alles gesagt, und so Manches auch entschuldigt. Im Drama ist er weit besser. Obgleich er die Effecte im „Rigoletto" zu sehr hervortreten läßt, hat er doch einige Scenen, in denen er wirklich ergreifend ist. Ronconi ist demnach eine künstlerische Natur, die sich leider selbst berauscht und die nur selten, vielleicht nur zufällig, die Wahrheit trifft, in der Uebertreibung aber, komisch wie dramatisch, Außerordentliches leistet. Wenn ich Ronconi einen Künstler nenne, so glaube ich schon dadurch einen Theil meiner harten Rüge besänftigt zu haben.

Ueber Pancani's Bravourschreie und Verdieffecthaschereien habe ich schon ein andermal berichtet. Gardoni, ein eiskalter aber correcter Tenorino, hat eine vorzügliche Rolle in der „Somnambula", in den „Puritanern" ist er passabel. Seine Stimme ist noch frisch, seine Haltung sehr anständig, er hat sehr schöne Zähne, ein liebliches Lächeln spielt um seine Corallenlippen, seine Füßchen sind pariserisch, seine Knöchel sehr zart, ich traue ihm keinen schlechten Streich zu — aber auch nicht viel Gutes. Er langweilt selten, aber reißt niemals hin.

Der Bariton Graziani besitzt alle Gaben, die die gütige Mutter Natur verschenken kann, die schönste, sonorste, geschmeidigste Stimme, die je aus Menschenkehlen zu Menschenherzen gedrungen ist; wenn er sich ein bischen mehr um das bekümmern wollte, was uns Mutter Kunst lehrt, so wäre er vollkommen. In den Verdi'schen Opern ist er außerordentlich — außer im „Rigoletto" und da ist er auch außerordentlich schlecht. Er wird uns verlassen; das kalte Petersburg hat sein warmes Herz mit 70,000 Franken Gehalt an sich zu ziehen verstanden. Hr. Calzado wird Schwierigkeiten haben, die leere Stätte zu ersetzen.

Man sagt auch, daß unsere Primadonna, die leidenschaftliche Mad. Penco, des schnöden Mammons willen auf ihre Pariser Triumphe verzichten will. Tant pis! Die Arme hat nur 75,000 Franken Gehalt für sieben Monate. Seit der Glanzperiode der Malibran ist es keiner Sängerin, außer Mad. Penco, gelungen, sich hier einen dauernden Ehrenplatz zu sichern. Mad. Penco hat ihre Höhe nicht usurpirt, sie ist schön, leidenschaftlich, dramatisch intelligent und eine der vorzüglichsten Sängerinnen, die Italiens Sonne gebräunt hat. Die reizende kleine Battu macht Fortschritte, ich wiederhole, was ich gesagt, an der komischen Oper wäre sie am richtigen Platze. Wenn man die unvergleichliche, gemüthliche Mad. Alboni mit anhört, thut man am besten, davon andächtig zu schweigen, sich durch den Reiz dieser Philomele in das Zauberreich der Poesie forttragen zu lassen und am Ende mit Maßmann'scher Teutschkraft zu klatschen. Frl. Edenska — darüber schweigt des Sängers Höflichkeit.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Am 10. Januar fand das zwölfte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses statt. Frau v. Milde aus Weimar erfreute uns durch „Ich grausam" und zweier Lieder von Schubert: „Mignon" und „Rastlose Liebe", denen sie, als auch die Wiederholung des letzteren das enthusiasmirte Publicum noch nicht zufriedengestellt hatte, noch ein drittes von Schubert hinzufügte. Wir unsrerseits dürfen nach so ... u v. Milde wurde auch

nach der Don Juan-Arie stürmisch gerufen — auf unser schon wiederholt gespendetes Lob einfach zurückverweisen. Möchte die Sängerin uns nur noch öfter besuchen! — Der Harfenvirtuos John Thomas aus London zeigte sich in einer eigenen Composition: Winter-Hymne in zwei Sätzen als ziemlich schwächlicher Componist, dagegen in einer Parish-Alvars'schen Studie: Il mandolino und in einem auf allgemeinen Beifall zugegebenen Arrangement von Händel's bekannten Grobschmied-Variationen als vorzüglicher Spieler. — Vom Orchester wurden Schumann's D moll-Symphonie und die Ouverturen zu „Athalia" und „Oberon", die Symphonie leider ohne Leidenschaft und durchgehende Sauberkeit, die Ouverturen sehr tüchtig vorgetragen.

Leipzig. In der vierten Abend-Unterhaltung am 12 Jan. für Kammermusik kamen zur Aufführung: Quintett für Streichinstrumente in B dur von Mendelssohn, vorgetragen von den HH. Concert-M. Dreyschock, Röntgen, Hermann, Hunger und Davidoff, Trio in B dur von Mozart, von den HH. Capell-M. Reinecke, Concert-M. Dreyschock und Davidoff; als zweiter Theil: Quartett Op. 59, Nr. 2 von Beethoven, vorgetragen von den HH. Concert-M. Dreyschock, Röntgen, Hermann und Davidoff. — Wir hätten an Stelle des Mendelssohn'schen glatt gearbeiteten aber ziemlich inhaltsarmen Quintetts ein anderes, vielleicht neueres Werk eines lebenden Tondichters gewünscht; es ist ein schönes Ding um die Pietät, wo aber das gegenwärtig Strebende beim Vergangenen hintangesetzt wird, da ist die strengste Rüge an der Zeit. In Mozart's Trio spielte Hr. Capell-M. Reinecke seinen Clavierpart mit bekannter, nur nicht immer den Charakter des Stückes treffender Feinheit der Betonung. Hr. Concert-M. Dreyschock führte uns einige unreine Töne vor und schien auch sonst nicht günstig disponirt zu sein. Das Zusammenspiel war bei allen drei Piècen trefflich und der Beifall besonders nach dem durchgeistigten Beethoven'schen Quartett bedeutend.

Leipzig. Das sechste Concert des Musikvereins „Euterpe" am 15. Januar eröffnete die zweite Hälfte der Saison in einer Weise, die auf das Entschiedenste den Standpunct der vorurtheilsfreien, intelligenten Vertretung aller historischen und principiellen Seiten der Tonkunst documentirte. Das Programm bot in möglichst chronologischer Anordnung: Haydn, Symphonie Nr. 9 C moll, Mendelssohn, Arie aus „Elias", gesungen von Frl. Emilie Wigand aus Leipzig, Beethoven, Ouverture zu „Coriolan", Liszt, „Tasso", Lieder: „Auf dem Wasser zu singen" von Franz Schubert und „Frühlingslied" von Mendelssohn, gesungen von Frl. Wigand, Berlioz, Ouverture zu „Benvenuto Cellini". — Frl. Wigand ist in der Euterpe eine stets gern gehörte Sängerin, deren volltönende Stimme und warme, gesunde Vortragsweise auch diesmal nach der Arie aus „Elias" sowol wie nach den beiden Liedern stürmischen Hervorruf erntete und verdiente; sie hat seit ihrem letzten Auftreten in Bezug auf Freiheit und Schwung der Darstellung und Sicherheit des Tonansatzes merkliche Fortschritte gemacht. — Die Orchesterleistungen fanden wir diesmal minder präcise, namentlich die Violinen weniger zusammengehend und einzelne Holzbläser arg von Kixen heimgesucht; am besten gelang Liszt's „Tasso", in der Coriolan-Ouverture vermißten wir feinere Ausarbeitung, in Haydn's selten gehörter, liebenswürdiger Symphonie die wünschenswerthe Leichtigkeit, das Sprudelnde, Freie des Vortrags. Sämmtliche Orchestersachen, namentlich auch die neueren Werke, fanden Beifall.

Leipzig. In einem Concert von F. Menzel im Schützenhause trat am 14. Januar der Pianist Hause aus Boston auf. Er spielte nur eigene Compositionen und erwarb sich für seine anerkennenswerthe technische Fertigkeit Beifall; eingehender werden wir über sein Spiel erst dann berichten können, wenn wir ihn auch in Werken anderer Tonsetzer gehört haben.

Berlin. Nachdem in den letzten Wochen des vergangenen Jahres die Concertwuth, des Weihnachtsfestes wegen, glücklicher Weise sich fast auf Null reducirt hatte, um im neuen Jahre desto üppigeres Wachsthum anzunehmen, halten wir noch eine kleine Nachlese vereinzelter Aufführungen des soeben abgelaufenen, concertschwangeren Jahres. So war es uns bis jetzt, aus Mangel an Zeit, rein unmöglich, einer Versammlung des vom Gesanglehrer Dr. Schwarz gegründeten Solisten-Vereins beizuwohnen. In diesen Versammlungen läßt derselbe monatlich zweimal seine Schülerinnen und Schüler Solo- und Chor-Gesänge vor eingeladenen Hörern singen. Sämmtliche Schüler waren frei vom Gaumen- und Nasalton und sangen correct. Namentlich gefiel uns der Mezzosopran der Frl. Celéste Desbarats, welche als hübsche Bühnenerscheinung nächstens ihr erstes theatralisches Debut feiern wird. Nur möge dieselbe mit größter Sorgfalt dafür bestrebt sein, ihrem Gesange einen natürlicheren, herzlicheren Ausdruck, frei von aller Coquetterie, zu geben. Frau Dr. Schwarz erfreute die Zuhörer auf das Angenehmste durch ihren wohlklingenden, hohen Sopran. Ihre umfangreiche, nicht zu starke Stimme zeigte sich in allen Corden gleich gut geschult. Obgleich dieselbe jetzt nur noch zu ihrem Vergnügen singt, so hörten wir mit vielem Interesse ihren fließenden Coloratur-Gesang. Dazwischen wurden Sachen auf zwei wohlklingenden Clauder'schen Pianinos von Chopin und Liszt gespielt. — In der dritten Symphonie-Soirée der königl. Capelle hörten wir neben der Jessonda-Ouverture, Scherzo aus dem „Sommernachtstraum" und der F dur-Symphonie von Beethoven noch ein prächtiges Werk, die einsätzige Symphonie in D dur des sogenannten Berliner Emanuel Bach vortragen. — Am 30. December fand die Benefiz-Matinée der Sgra. Trebelli im königl. Opernhause bei ausverkauftem Hause statt. Wir haben in d. Bl. schon wiederholt von der Kunstbildung, Kunstnatur und Kunstleistung dieser gefeierten Künstlerin geschrieben, daß es, da die Benefiziantin ihr Matinée-Abschieds-Programm aus der allbekannten Rossini-Verdischen-Bonbon-Melange zusammengesetzt, von gar keinem Interesse für die Leser d. Bl. wäre, wollten wir uns an den verabfolgten Süßigkeiten einzeln laben. Wütheten in den Straßen Berlins heftige, eisige Schneestürme, so wurde Sgra. Trebelli im singenden Italien des Opernhauses von den heranbrausenden Blumenlawinen förmlich erdrückt und überschüttet. Frl. Amélie Bidó, eine junge Violinspielerin, Schülerin des berühmten Geigenvirtuosen Léonard, spielte in dieser Matinée eine Phantasie ihres Lehrers mit Genialität. Entbehrt ihr gediegenes Spiel auch der männlichen Kraft, so ist bei der glänzendsten Technik ihr ausdrucks- und seelenvoller Ton wahrhaft ergreifend. — Die Merelli'sche italienische Oper wären wir für diese Saison los. Durch den Tod unseres Königs tritt eine mehrwöchentliche musikalische Ruhe ein; denn während der sechswöchentlichen Landestrauer sind 16 Tage lang alle öffentliche Musiken und Schauspielvorstellungen verboten. Th. Rode.

Wien, am 7. Januar 1861. Unser Opernrepertoir kennzeichnet sich — kurz gesagt — durch Nichts, denn durch vollständige Plan- und Geistlosigkeit. Seit etwa drei Wochen gab es kaum eine nennenswerthe Opernvorstellung, es wären denn einige in der Ihnen schon genügend entworfenen Gestalt abgewickelte Wiederholungen des „Fliegenden Holländers", des „Don Juan", „Figaro" und „Freischütz". Ungleich mehr Regsamkeit herrscht in unserem concertlichen Treiben. Da wird es Einem denn doch manchmal zumuthe, als sollte die Sache vorwärts gehen. Unsere Concertprogramme gewinnen — mit wenigen Ausnahmen — zusehends an Farbe. In der Wiedergabe des jedenfalls gegen frühere Jahre sorgfältiger gewählten Stoffes zeigt sich nicht minder ein Fortschritt über das abgeglättet Technische zu höherer Durchgeistigung. Das Thatsächliche der letzten Woche umfaßt zwei Orchesterconcerte, eine Gesangsproduction, eine Oratorienaufführung, ein Virtuosenconcert, endlich eine Kammermusiksoirée. Jede dieser Aufführungen hat nach gewisser Rücksicht hin Nennenswerthes geboten. — Die Singakademie hat im zweiten Concerte dieser Saison den „Paulus" gebracht. Mendelssohn's, des letzten eigentlich bedeutenden specifischen Musikers größte That, wird und muß dies herrliche Werk, wann und unter welchen Umständen immer aufgeführt, in seiner organisch so meisterhaft durchbildeten Gänze, wie in seinen theils machtvollen, theils innig und wahrhaft minneselig schönen Einzelnheiten, jederzeit wirken. So auch diesmal, wo unter Stegmaier's geistvoller, nur leider für des hin- und herfahrenden Tactstockes gewohnte Musiker nicht genug haarscharf bestimmter Leitung die Chöre trefflich einstudirt, ja man möchte sagen in aller Betheiligten Herz eingeprägt gewesen und demgemäß auch aus dem Vollen durchgeführt worden. Den orchestralen Leistungen wie den Solisten fehlte jedoch diesmal fast jede Spur von Durchgeistigung. In erstgenanntem Bereiche gab es hier und da sogar Schwankungen im Tacte und Betonungsungenauigkeiten recht empfindlicher Art. Ein kleiner Theil der Schuld mag da vielleicht auf die an sich berechtigte, doch unseren süddeutschen Orchestern durchaus nicht eingängliche Directionsweise Stegmaier's zu wälzen sein. — Sigmund Bachrich, einer unserer begabtesten jungen Geiger, veranstaltete vor seiner Reise nach Norddeutschland, zu deren Erfolge ihm alles Glück zu wünschen, ein Abschiedsconcert, in welchem er sich neuerdings als guter Musiker, namentlich als sehr gewissenhafter und feinfühliger Interpret Bach'scher Werke, dabei als reifer Techniker mit markigem Tone bestens bewährt hat. Nebst der herrlichen E dur-Sonate Sebastian's spielte Bachrich auch eine Romanze von Schumann und den ersten Satz eines sehr unerquicklichen Concertes von Rubinstein. Lassen Sie sich den begabten jungen Geiger bestens empfohlen sein! Er wird demnächst bei Ihnen eintreffen. — Haslinger's letzte Novitäten-Soirée brachte neben ziemlich Gleichgültigem drei sehr nett gearbeitete, sichtlich von Seb. Bach'schen Studien beeinflußte und fein erfundene Clavierstücke eines hier lebenden Componisten, Namens Goldmark, und ein humoristisches, den italienischen Opernschlug

drastisch parodirendes Terzett für Tenor, Bariton und Baß aus der Feder unseres seelenvollen Peter Cornelius, in sehr wirksamer Darstellung. Schließlich theile ich Ihnen noch mit, daß eben der Letztgenannte einen Band Gedichte bei Heckenast in Pesth vor Kurzem hat erscheinen lassen. Er enthält Stimmungsbilder der reizendsten Art. Sie kennen ja diese wahrhaft gute, edle, deutsche Künstlerseele. S.

Hannover, 14. Januar. Vorgestern fand hier das fünfte Abonnementconcert unter Mitwirkung der HH. Roger und Jaell statt. — Roger sang eine Arie aus „Joseph und seine Brüder", sowie eine ihm dedicirte Composition von Meyerbeer. Jaell spielte Schumann's Amoll-Concert, Gavotte von Bach, Lied ohne Worte von Mendelssohn und Tannhäuser-Marsch von Liszt. Nach mehrmaligem Hervorruf und stürmischem da Capo auch des letztgenannten Stückes spielte er noch seine Transscription über den Pilgerchor aus „Tannhäuser." Von Orchesterwerken wurden die G moll-Symphonie von Mozart und Concert-Ouverture von Rietz gegeben. Das Concert war ganz außergewöhnlich überfüllt. Gestern trat Roger zum letztenmal an hiesiger Bühne auf als Prophet.

Frankfurt a. M. Der Wettstreit auf der Frankfurter Bühne, wer erste dramatische Sängerin werden soll, dauert fort, und so trat auch gestern am 8. Januar Frau Kapp-Young aus Wien als Gräfin in „Figaros Hochzeit" auf. Nach einer ersten Darstellung ein Urtheil fällen wollen, ist immer gefährlich, wenn es aber an dem ist, daß diese Dame erst zum sechsten oder fünften Male die Bühne betritt, so ist nichtsdestoweniger ein innerer Beruf dazu augenfällig. Die schöne Erscheinung wie das Spiel sind nobel, das starke, weittragende Organ ist vom reinsten Metall, die Intonation in jeder Lage sicher, und der Vortrag gebildet. Ein erstes Auftreten auf fremder Bühne erzeugt mehr oder weniger immer Befangenheit, namentlich unter so kritischen Umständen wie jetzt auf unserer Bühne. Zöge man solche Befangenheit ab, und denkt sich diese noch in der Blüthe der Jahre stehende Frau einmal einheimisch und warm geworden inmitten befreundeter Collegen, und einem animirenden Publicum gegenüber, so dürfte eine glückliche Bereicherung unseres weiblichen Opernpersonals nicht in Zweifel zu ziehen sein. Ein Versehen am Schluß ihrer zweiten Arie war zu bedauern, wird aber die durch so prägnante Eigenschaften hervorgerufene günstige Stimmung im Allgemeinen gewiß nicht aufheben. Inmitten der sonst unverändert gebliebenen Besetzung dieser Oper auf unserer Bühne glänzte neben der geschätzten Gastin unsere Carl im heitersten Lichte. Bisher gewohnt, sie nur in tragischen oder sentimentalen Partien zu sehen (sie gab bis jetzt auch die Gräfin mit vielem Beifall) überraschte sie uns an diesem Abend als Susanne durch so viel Anmuth, Schelmerei und musikalische Tüchtigkeit, daß wir uns in der That keiner liebenswürdigeren erinnern, und die Künstlerin auf offener Scene gerufen wurde. E.

Regensburg. Es ist nur Weniges, was ich von musikalischen Productionen aus unsrer Stadt melden kann; Provinzialstädten fehlen stets die nöthigen Mittel zu größeren Aufführungen, wenngleich oft die Begeisterung und der Geschmack des Publicums geläuterter sind als selbst in Hauptstädten. Die hervorragendsten Leistungen, um von der Oper, welche sich auf gewöhnlicher Bahn bewegt, zu schweigen, waren bisher die Vorführung der D dur-Symphonie von Beethoven, einzelner Parthien aus „Paulus" von Mendelssohn und dessen Violinconcert. Der berühmte Virtuos Walter aus München spielte ein Concert von Beriot. Die Sängerin Stehle von ebendort war ebenfalls geladen, konnte aber keinen Urlaub erlangen. Eine neue, sehr dankenswerthe Erscheinung waren die Quartett-Soiréen, welche von einigen hiesigen Musikern veranstaltet wurden. Leider fand sich nur ein kleines Publikum dazu ein; die Lust an solchen wahrhaft edlen Kunstgenüssen ist fast erstorben; und es braucht immer lange Zeit, bis sich der verflachte Geschmack wieder bessert. Das ist zwar ein schlechter Trost, aber wir können dermal den Unternehmern dieser Soiréen keinen anderen bieten. Ein Fortschritt gegen das Vorjahr ist das lebendiger gewordene Interesse für die musikalische Literatur; es mangelt zwar noch sehr Vielen der Sinn für eine wissenschaftliche, ästhetische Behandlung und Erfassung der Tonkunst, man begnügt sich vielfach noch mit dem gedankenlosen Anhören dieser und jener Tonwerke; aber es giebt auch nicht Wenige, denen eine Vertiefung in die Geheimnisse der Tonwelt ein süßes Bedürfniß geworden. Daß sich die Parteien nicht mehr so schroff entgegenstehen, ist wol eine Frucht davon.

Aus der Schweiz. Nachdem Jaell am 15. December sein Abschiedsconcert im Zürcher Theater gegeben und mit einem in Chur (17. December) seine Concerte in der deutschen Schweiz geschlossen, gab er in der französischen Schweiz in Neuchatel zwei Concerte, ebenso in Lausanne und drei in Genf. In Genf, wo seine Aufführungen im großen Saale des Conservatoriums stattfanden, war der Andrang des Publicums so groß, daß, obgleich auch die Estrade vom Publicum angefüllt war, noch Viele wegen Mangel an Raum abgewiesen werden mußten. Der Beifall war über alle Maßen enthusiastisch; Jaell mußte in jedem Concerte drei bis vier Stücke zugeben. Von größeren Werken spielte er Mendelssohn's Trios in D moll und C moll, Schumann's Quintett, Beethoven's Kreutzer-Sonate (mit dem Violinisten Adolph Köckert), sowie Gavotten und Fugen von Bach, Soli von Händel, Mendelssohn, Liszt, Chopin und eigene Sachen. Liszt's Tannhäuser-Marsch mußte Jaell in jedem Concert da Capo spielen.

Stralsund. Im Laufe dieser Saison haben bereits drei Abend-Unterhaltungen für Kammermusik stattgefunden, wie alljährlich vom Musik-Dir. Bratfisch unter Mitwirkung mehrerer Künstler veranstaltet; sämmtliche Programme zeichneten sich durch Vielseitigkeit und treffliche Anordnung aus und die sämmtlichen Vorträge begleitete der ungetheilte Beifall des Auditoriums. Wir hörten u. a. neben einer vorzüglichen Auswahl älterer Beethoven'scher, Bach'scher, Schubert'scher Werke von Schumann die Mährchenerzählungen für Pianoforte, Clarinette und Bratsche, von Wagner den Brautzug zum Münster aus „Lohengrin" in Liszt's Arrangement für Clavier, und Liszt's „Préludes"; letztere auf zwei Flügeln vorgetragen. Unter den Werken aus älterer Zeit interessirte uns namentlich ein Concert von Händel für Pianoforte, Streichquartett und zwei Oboen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. In Berlin werden Franz Bendel und der Violoncellist Alex. Schmit einen Cyclus von Soiréen, Letzterer außerdem noch ein Concert mit der jungen Violinistin Bido geben. H v. Bülow hat in den letzten Tagen die größeren Städte Mecklenburgs enthusiasmirt.

Im ersten diesjährigen philharmonischen Concert zu Hamburg spielte Frau Clara Schumann; im ersten diesjährigen Concert des dortigen Musikvereins traten gleichzeitig die Sängerin Artot und der Harfenvirtuos Thomas auf.

In einem der Abonnementconcerte in Barmen wurde kürzlich Mendelssohn's Musik zum „Sommernachtstraum" aufgeführt. Natürlich kann an Orten, wo noch nicht einmal die Werke vergangener Epochen festen Fuß gefaßt haben, nur langsam in der Vorführung bedeutender neuer Schöpfungen vorgeschritten werden und es ist daher jeder Schritt in dieser Hinsicht anerkennenswerth.

In den Concerten der russischen musikalischen Gesellschaft in Moskau kam u. a. als Novität ein effectvolles Scherzo für Orchester von Kuy, einem Petersburger Officier, zur Aufführung; außerdem von neueren Werken Litolff's Ouverture zu den „Girondisten", Ouverture und Zwischenactsmusik zu „Fürst Cholmski" von Glinka, Frauenchor aus Wagner's „Fliegendem Holländer".

In Bremen hat Frl. Jenny Meyer im letzten Abonnementconcert Liszt's „Mignon" unter großem Beifall gesungen.

Die Berliner Theater werden nach der Landestrauer um 22. Januar, die königl. Oper mit „Iphigenie in Aulis", wieder eröffnet werden.

Musikfeste, Aufführungen. In Prag wurde Shakespeare's „Wintermährchen" mit der Flotow'schen Musik gegeben.

Musikalische Novitäten. Während die schon längere Zeit vorliegenden ersten sechs Hefte der Liszt'schen gesammelten Lieder sich einer stets wachsenden Verbreitung und Beliebtheit erfreuen, ist vor Kurzem auch ein siebentes, sehr reichhaltiges, erschienen. Wir werden darauf zurückkommen. — Auch die zum Theil noch gar nicht im Druck vorhanden gewesenen gefälligen, phantasie- und kraftvollen Männerchöre Liszt's werden nunmehr (bei C. F. Kahnt) in einer Gesammtausgabe erscheinen.

Personalnachrichten. Das Gerücht, A. Rubinstein gedenke von Petersburg nach Deutschland überzusiedeln, erneuert sich.

Concert-M. David tritt eine Kunstreise in die Schweiz an.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 25. Januar 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 5.

Vierundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Gekrönte Preisschrift.

Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik.

Von

Dr. F. P. Graf Laurencin.

(Fortsetzung.)

Schon durch Beethoven's letzte Werke, und in zusehends höherer Entfaltung durch Schumann, Berlioz, Wagner und — will man in diesem Bunde der Großen auch Chopin's in kleinen Formen ergiebige Kraft mitgelten lassen — selbst durch die Thaten dieser seltsamen musikalischen Ausnahmenatur waren der tondichterischen Praxis und nicht minder ihrem oft sehr heiseren und lässigen Echo, der Musiklehre, zwei bedeutungsvolle Ergebnisse verbürgt. Sie heißen:

1) Jeder consonirende Accord kann auf jeden consonirenden folgen, wenn die Fortschreitung der einzelnen Intervalle eine stufenweise ist, oder dieselben als gemeinschaftlich beiden Dreiklängen liegen bleiben.

2) Jeder dissonirende Accord kann sich in jeden consonirenden auflösen, dessen Intervalle durch eine Tonstufe von denen des ersten getrennt, oder theilweise schon darin enthalten sind, doch mit der selbstverständlichen Bedingung, daß kein Intervall der Dissonanz in einen Ton fortschreiten darf, welcher ebenfalls zu den Bestandtheilen dieser Dissonanz gehört.

Diese beiden Grundsätze neueren Tonwaltens haben nun in den ihnen nachdenkenden Theorien sehr verschiedenartige Auslegungen erfahren. Weitzmann hatte den Muth, Principien so freisinniger Art einerseits an die Spitze seiner beiden Schriften über den „verminderten Septimenaccord" und „übermäßigen Dreiklang" zu stellen, andererseits dieselben mit aller möglichen Art kunstwissenschaftlicher Dialektik zu vertreten. So weit die radicale Partei unter den Theoretikern.

Die im innersten Grunde liberalen, doch aus herkömmlichen Klugheitsgründen a[illegible] und Neu stehenden Kämpen für den zwar entschiedenen, doch immer besonnenen Fortschritt — ich meine hiermit die in ihrer Art und Richtung nicht minder preiswürdigen Pädagogen A. B. Marx, M. Hauptmann und J. C. Lobe — haben es zwar gemieden, Grundsätze so aufräumender Art zu Schildträgern ihrer tonwissenschaftlichen Erkenntniß und gereiften Lehrerpraxis zu erheben. Allein wer in ihren Werken zwischen den Zeilen zu lesen versteht, der gewahrt im ganzen Organismus derselben, ja sogar in vielen ihrer Einzelnheiten den ernsten Willen, wenn nicht die Form, so doch den Geist dieser von Weitzmann unverhüllt ausgesprochenen Principien durchschimmern zu lassen.

Diese Kernmänner sind unserer Zeit dasselbe, was der ihrigen solche Denker wie u. A. Zarlino, Vogler, Gottfried Weber und Portmann gewesen. Diese Neuesten theilen mit den soeben genannten, ungerechterweise halbvergessenen Lehrern der vor- und allenfalls erst-Beethovenschen Periode die bezeichnenden Merkmale würdevollen Freisinnes und allseitiger Geistesdurchbildung. Um in gedrängter Kürze die hieher einschlägigen großen Verdienste dieser unbefangenen Denker und Lehrer der Neuzeit recht nachdrücklich herauszustellen, genüge vorderhand nachstehende Thatsache.

Marx hat die Grundsätze seiner Harmonik auf entschiedenem Bach- und Beethovengrunde erbaut. Letzterem Tonschöpfer ist Marx sogar bis in das äußerste Glied als eben so liebreicher wie kräftiger Anwalt nachgegangen. Er hat eben in diesen auf die äußerste Spitze phantastisch freier Gestaltung emporgegipfelten letzten Werken Beethoven's nicht nur die tiefe Logik des Formenbaues, sondern auch die ewige Mustergiltigkeit aller darin ausgebeuteten Harmoniewendungen mit würdigem Ueberzeugungsmuthe nachgewiesen. Ja, er ist in seinem Buche: „Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts" sogar zum beherzten Kämpfer für die Strebungen und Thaten eines Berlioz, Wagner und Liszt geworden.

M. Hauptmann hat die allein haltbaren Grundsätze naturgemäßer Harmonik aufgestellt. Er that dies mit dem siegesgewissen Schwerte eines Mannes von allseitiger Durchbildung. Hauptmann's Werk hat die Musiklehre von all dem willkührlichen Regeltrödel gereinigt, dem sich der tondichterische Geist nach der hochweisen Absicht der alten Theoristen mit Zopf und Schwert hätte beugen sollen, doch Gott sei Dank niemals gefügt hat.

J. C. Lobe war, nächst Schumann, der eifrigste Ver[illegible] Er hat ferner in seiner

Compositionslehre das Princip der Duldsamkeit gegenüber allem wahrhaft geistvollen Tonwalten durchfochten. Lobe that dies theils auf unumschränkt Beethoven'schem, theils auf Schumann'schem, ja sogar auf Berlioz-Wagner-Liszt'schem Grunde.

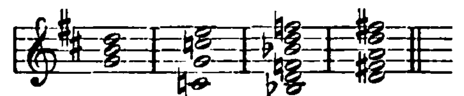
Allein selbst in Süddeutschland, das sonst im Allgemeinen dem Neuen nicht sehr hold, kann ich aus eigener Erfahrung zwei Männer mit Wärme nennen, die sich nach allen Richtungen dem durch die jüngeren wie jüngsten Häupter des tonschöpferischen Lebens angebahnten und durchgeführten Fortschritte thatkräftig angeschlossen haben. W. J. Tomaschek sagte mir denn einmal: „Glauben Sie es mir auf das Wort: alle jene von den alten Generalbaßfoliantisten aufgestellten Regeln, die sich entweder nicht mathematisch oder nicht ästhetisch rechtfertigen lassen, sind ganz einfach zum Teufel zu werfen. Die Natur sei dem schaffenden Musiker erste, der Geist aber zweite, dann jedoch auch letzte und einzige Richtschnur. Alles weitere, nicht von diesen beiden Mächten ausgehende Regelwerk ist entweder Plunder, oder höchstens relativ giltig."

C. J. Pitsch hatte es sich zur angelegenen Aufgabe gemacht, mit seinen Zöglingen nicht allein die herrlichen Alten, sondern insbesondere Bach, Beethoven und alle bis auf die neuesten Tage emporgetauchten Sprossen dieser Richtung zergliedernd durchzugehen. Er lieferte da seinen Jüngern den Beweis, daß eigentlich der individuelle Schöpfergeist sein eigener Lehrer, und daß nur jenen Grundsätzen der Musikwissenschaft Halt und Kern eigen sei, die aus dem übereinstimmenden Gehorsame aller wahren Meister — abgesehen von der Zeit, in welcher sie lebten und noch leben — naturgemäß, d. h. wieder mathematisch, akustisch oder vom eingeborenen Schönheitssinne beeinflußt, mit Nothwendigkeit hervorgehen. Dieser Grundsatz hieß denn Pitsch jede irgend bedeutende neue musikalische Erscheinung freudig begrüßen. Wie früher Pitsch unter allen musikalischen Theoretikern Oesterreichs, wo nicht ganz Süddeutschlands der Einzige gewesen, der seine Zöglinge mit Chopin, Schumann und Mendelssohn genau bekannt gemacht; so war derselbe Pitsch später auch der einzige Lehrer seiner Art, welchem Berlioz', Wagner's und Liszt's befruchtender Einfluß auf das Tonleben im Allgemeinen wie im Besonderen zur Klarheit aufgegangen war. Pitsch hat sich auch sogar nicht gescheut, von diesem lebendigen Bewußtsein als Lehrer Zeugniß abzulegen. Nur schade, daß sowol die Erfahrungen dieses Mannes, als auch jene Tomaschek's, bis jetzt nur Gemeingut ihrer Schüler, nicht aber Eigenthum der Oeffentlichkeit geworden! Wolle zur Verbreitung so segensreicher Winke doch bald eine Gelegenheit sich darbieten!

Auf so wesentlich freisinnigem, durch die echten Geistessöhne Beethoven's urbar gemachtem, von wissenschaftlicher Seite aber durch Männer von der Bedeutung eines Marx, Hauptmann, Lobe und Weitzmann Angesichts der Oeffentlichkeit emsig bebauten Grunde sehen wir nun Liszt's merkwürdige Erscheinung hervorgehen. Dräseke verficht den Kern von Liszt's Eigenthümlichkeit als Meister der accordlichen Kunst nach Seite „der unmittelbaren Verbindung fernstehender Dreiklänge." Darin, meint Dräseke, bestehe „das Frappirende" der „harmonischen Folgen" Liszt's. Er hat ganz Recht. Nur dürfte — glaube ich — dem sorgsamen Blicke in Liszt's Schöpfungen noch so manche anderswohin bezügliche Eigenart seiner Harmonisirung offenbar werden.

Ich will einstweilen, Dräseke's Gesichtspunct festhaltend, Meister Liszt in seinen Kreuz- und Querwegen durch das Dreiklangsreich folgen. Selbstverständlich gilt es hier — wie in allen Theilen dieser Abhandlung — mich gegen den Vorwurf der Unvollständigkeit meiner Darlegungen gleich im Vorhinein zu schützen. Wollte ich aller eigenthümlichen harmonischen Züge gedenken, die Liszt in seinen „symphonischen Dichtungen", in seiner Graner Messe, in seinen Clavierwerken ausgedehnterer Form, endlich in seinen Liedern hingestellt hat, dann wäre fürwahr kaum ein Buch, viel weniger eine räumlich beschränkte Abhandlung so ausgebreitetem Stoffe genügend. Ein solcher Aufsatz kann nur Andeutungen geben. Fließen nur aus diesen der Musiklehre und Praxis bedeutungsvolle Ergebnisse, dann hat eine solche Untersuchung, meines Dafürhaltens, ihre Aufgabe gelöst. Der Punct ihrer größeren oder geringeren Vollständigkeit hat sodann wenigstens ein kleines Anrecht auf nachsichtsvolle Würdigung des Leserkreises.

Dies vorausgeschickt, will ich beherzt in den reichen Schacht Liszt'scher Harmonieverbindungen greifen. Ich will vor Allem folgendes Dreiklangsgebilde am Schlusse des Kyrie der Graner Messe beleuchten. Liszt steht auf dem G dur-Dreiklange, als Accord der Unterdominante von D dur, der Haupttonart seines Kyrie. Hieran schließt sich jedem Ohre sympathisch die Dreiklangsharmonie von C dur. Nun aber folgen — befremdend genug — die beiden Dreiklänge von B und D dur. Ich will, zum besseren Verständnisse meiner nun folgenden Auslegung dieser Stelle, dieselbe hier im Accordauszuge mittheilen. Sie lautet:



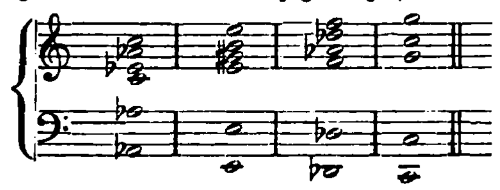
Liszt ist mit dieser Wendung im vollen Rechte. Die Dreiklangsschritte nach C und B dur geschehen ja in stufenweiser Folge. Der Gang von B nach D dur ist aber deshalb berechtigt, weil das Intervall D als ein beiden Accorden gemeinsames Merkmal sich erweist.

Wenn Liszt das aus dem H dur-Dreiklange gebildete Thema seines Gloria, gleich nach erster Ankündigung ohne weitere Umschweife, nach Es dur umsetzt, und in derselben Form weiter entwickelt, so bedenke man, daß während dieser sechszehn Tacte langen Ausspinnung das Intervall der tonartlichen Terz, also Dis, gar nicht von der Stelle rückt. Die Einwendung: daß eben dieses Intervall bei der Reprise des eigentlichen, nur acht Tacte langen Themas enharmonisch nach Es dur umgelegt wird, hat wol für das Auge, nicht aber für den Gehörssinn eine Wirkungskraft. Denn dieser vernimmt nichts Anderes, als einen und denselben fortklingenden Ton. Es ist demnach obigem, von Weitzmann und Dräseke aufgestellten Grundsatze über die Folgebefugniß consonirender Harmonien durchaus Genüge geleistet. Hiervon abgesehen, ist sowol diese Stelle, als jene aus dem Liszt'schen Kyrie früher angeführte, ein kräftiger Beleg für die Wahrheit, daß unser Accordsystem und die aus ihm entsprossene Praxis durch die Enharmonik den möglichst bedeutenden Umschwung genommen hat.

So fußt denn auch die erste Themenhälfte des Liszt'schen Credo auf der Folge verschiedentonartlicher Dreiklänge. Diese Accorde werden zuvörderst durch den jedesmaligen Dazwischentritt des C dur-Dreiklanges an ihren Ausgangspunct erinnert. Auch ist ihre Bewegung eine stufenweise, nämlich von I zu III (d. h. von C dur nach E moll), von I zu IV (d. h. von C dur nach F dur), endlich von I zu V (d. h. von C dur nach G dur). Selbst die alte Musiklehre, mit ihrem so hartnäckig vertretenen Grundsatze der Leitereigenheit, kann dieser Stelle nicht beikommen.

Auf demselben Principe beruht jene Stelle, wo Liszt

über den Worten: „crucifixus etiam pro nobis“ die Sext-harmonien der beiden entschieden leiterfremden Tonarten G und Gis moll dicht an einander rückt. Eben dahin gehört auch der Schlußfall des Liszt'schen Credo. Man vernimmt hier in unmittelbarer Aufeinanderfolge die Dreiklänge von As, E, Des und C dur. Diese in jeder Beziehung denkwürdige Dreiklangsfolge lautet — im Accordauszuge mitgetheilt — wie folgt:



Man bemerke hier noch schließlich den nach alter Kirchenweise charakteristischen C dur-Dreiklang mit hinweggelassener Terz.

Die hier aufgebotene Enharmonik steht vor jedem Geiste gerechtfertigt da, der weiter dringt, als an die Oberfläche. Der Stimmengang ist ja ein durchweg gradueller. Allerdings muß man hier den Ausdruck: „stufenweise Fortschreitung“ nicht haarspalterisch, sondern ganz objectiv fassen.

Seit dem ruhmwürdigen Vorgange Wagner's ist auch den beiden Versetzungen des Dreiklanges ein freies Spruchrecht eingeräumt. Liszt hat diese große Errungenschaft redlich benützt und mit geistiger Vollkraft weitergeführt. Hierüber könnten wol sehr viele Beispiele aus Liszt's Werken angeführt werden, wenn der Raum mich nicht bedrängte. Einstweilen mag das bisher Angegebene als Nachweis der Richtigkeit jener Behauptung Dräseke's dienen: daß die vorwiegende Eigenthümlichkeit Liszt's als Meister des harmonischen Gebietes in der unmittelbaren Verbindung fernstehender Dreiklänge ruhe. Allein mit dem Hervorheben dieses einen Zuges ist es, wie gesagt, bei Liszt noch lange nicht abgethan. Um vor Allem bei der ausgeprägten Eigenart seiner Dreiklangsbildungen stehen zu bleiben, so hat Liszt zuerst den übermäßigen Dreiklang als durchweg selbstständiges Wesen in das Tonleben eingeführt.

Wie schnöde diese Dreiklangsabart bis auf die neuesten Tage von Seiten der Theoretiker behandelt worden, erzählt uns Weitzmann (Seite 2 bis 4 seiner Monographie dieses Accordes) ganz ausführlich. Ich glaube dieser historischen Einleitung nur bestätigungsweise beifügen zu müssen, daß selbst unser ehrenfeste Liberale, J. C. Lobe, den inredestehenden Accord sehr stiefväterlich behandelt, indem er ihn mit ein Paar Worten lediglich zu den Ausnahmeharmonien wirft. Ohne Vergleich eingehender hat M. Hauptmann in seinem schon öfters genannten Werke über die „Natur der Harmonik und Metrik“ (Seite 154 bis 161) diesen bisher arg geschmähten Accord zergliedert. Hauptmann unterscheidet vor Allem — um den Sitz des übermäßigen Dreiklanges zu bestimmen — zwischen dem Systeme der Moll- und jenem der Moll-dur-Tonart. Ersteres angenommen, hat dieser Accord auf der jedesmaligen tonischen Terz seinen Ursprung. Er ergiebt sich da nach folgendem Schema: a-C-e-gis. Im Falle der Annahme des zweiten Systemes aber, welches in folgendem Bilde ersichtlich gemacht wird: F-as-C-e-G-h-D, ist die Stätte des übermäßigen Dreiklanges auf der Unterdominantterz, in vorliegendem Schema also auf der Stufe As, zu finden. Demzufolge, meint Hauptmann, werden sich auch zweierlei Entstehungsarten dieses Accordes ergeben. Die erste liegt in der halbtönig vermittelten Erhöhung der Dur-Dreiklangsquinte (G), die zweite in der auf glei[...] chromatischen, Erniedrigung des Molldreiklangsgrundtones (A). Gilt erstere Art der Genesis, so ergiebt sich naturgemäß der durch den übermäßigen Dreiklang bewirkte Uebergang aus irgend einer Dur- in die ihr nächstverwandte Molltonart.

Aus der zweiten Bildungsart dieser Harmonie fließt aber wieder mit gleicher Nothwendigkeit das rückgängige Verfahren, nämlich die Modulation aus irgend welcher Moll- in die ihr durch natürliche Bande verbrüderte Durtonart. Nur gestaltet sich im zweiten Falle die Unterquinte dieser letzteren mollartig. Mit einer solchen chromatischen Fortschreitung, folgert Hauptmann weiter, sei eine entschiedene Modulation in die andere Tonart noch nicht bewirkt, sondern nur eine Anregung zu derselben durch den übermäßigen Dreiklang gegeben.

Hauptmann liefert nun den mathematisch grundhältigen Beweis der wesentlich dualistischen Geltung und Stellung des fraglichen Accordes. Diese Begründung wolle man gehörigen Ortes (Seite 156) nachlesen. Im weiteren Verlaufe bezeichnet und zergliedert Hauptmann die am übermäßigen Dreiklange betheiligten Septimenharmonien. Er bringt am Ende zu dem Ergebnisse hindurch: daß sich aus genanntem Accorde namentlich einer auf wissenschaftlichem Wege ergebe, der in der Praxis die häufigste Anwendung findet. Es ist dies der Dominantseptimenaccord der Durtonart mit chromatisch erhöhter Quinte. Er lautet — C dur als maßgebende Einheit angenommen — f
dis
h
g

So weit im Wesentlichen Hauptmann. Um wie viel eindringender Weitzmann in seiner oben angeführten Schrift vorgegangen, wissen wir Alle. Im Vergleiche zur Hauptmann'schen Darstellung hat übrigens jene Weitzmann's die Vorzüge größerer Eingänglichkeit, durch ausgesetzte Notenbeispiele bewirkter Ausführlichkeit und allgemein praktischer Anwendbarkeit voraus. Gestützt auf alle diese Gründe, bedarf es wol keines näheren Eingehens auf Weitzmann's Auseinandersetzungen. Ich habe sonach, auf Grundlage seiner Schrift über den übermäßigen Dreiklang, sehr leichtes Spiel, auf Liszt's zum erstenmale mit entschiedenem Erfolge versuchte und vollführte Benutzung dieses Accordes in seinen mannigfachsten und selbstständigsten Gestaltungsweisen überzugehen.

(Fortsetzung folgt.)

Das Laryngoskop des Dr. Georg Lewin in Berlin.

Wenn in dem gesammten Stimmorganismus alle physischen Bedingungen für sprachliche und Gesangsdarstellung liegen, so kommt es zunächst auf eine Vermittelung an, die Beschaffenheit der inneren, organischen Constructionen zu erkennen, um daraus auf Befähigung, Bildsamkeit und Gesundheitsausdauer schließen zu können. Darauf gründet sich die Theorie des Dr. Schwarz. Aber die unzähligen Hindernisse und Sängerkrankheiten, die im Stimmorganismus sich bilden, von der kleinsten Heiserkeit bis zum gefährlichsten Kehlkopfsleiden, im Entstehen schon zu erkennen und schnell, leicht und sicher örtlich zu beseitigen, dieses Verdienst verdanken wir seit Kurzem der Erfindung des Dr. Lewin'schen Apparates und seiner Heilmethode.

Ein Umstand dürfte das Interesse des Gegenstandes für Sänger umsomehr erhöhen und für dessen Bedeutung sprechen, daß gerade ein Gesanglehrer, M. Garcia in London, der [...] derselbe durch einen

kleinen Spiegel sich den Einblick in das Innere des Kehlkopfes zu verschaffen versuchte, welches ein Resultat mannigfacher Beobachtungen ergab, wie in einem englischen Blatte „Philosoph. Magazine etc. 1855“ mitgetheilt wurde. Nach Garcia war es ein Pesther Professor Czermak, der den „Kehlkopfspiegel“ in die Medicin einzuführen suchte. Doch dem Dr. G. Lewin in Berlin gebührt das Verdienst, einen laryngoskopischen Apparat auf das Vollkommenste hergestellt zu haben, durch den es erst ermöglicht wurde, nicht allein die Organe des Kehlkopfes und selbst die Luftröhre deutlich zu sehen, sondern auch die passenden Mittel örtlich zu appliciren. Er war auch der Erste, der zur örtlichen Behandlung der Halskrankheiten vermittelst seines Apparates überging und die glänzendsten Erfolge dadurch erzielte. Unter vielen eclatanten Fällen erwähnen wir nur, daß ein seit 10 Monaten fast stimmlos gewordener Mann, der die verschiedensten Heilversuche vergeblich angewandt, nach kurzer Operation, wie mit einem Zauberschlage, seine kräftige, klare Stimme wieder erlangte, wie die „Medicinische Central-Zeitung“ vom September 1860 bestätigte. Ebenso wurde auch ein gekröntes Haupt von einer Jahre lang anhaltenden, intensiven Heiserkeit, welche bis dahin allen Mitteln getrotzt hatte, geheilt. Und dabei ist zu bemerken, daß die Operation und Behandlung weder Schmerzen noch Angstgefühl verursacht.

Der laryngoskopische Apparat des Dr. Lewin besteht aus einer Beleuchtungsquelle und dem eigentlichen Spiegel, durch welchen in Folge Reflexes ein intensiver Lichtkegel in die Mundhöhle geworfen wird, dessen Strahlen in die tiefer gelegenen Partien des Kehlkopfes und der Luftröhre fallen, so daß das Bild aller dieser Theile klar vor Augen tritt. Man kann dabei die höchst interessanten Bewegungen der Stimmbänder deutlich verfolgen und physiologische, für den Gesanglehrer höchst wichtige Phänomene erkennen.

Wir halten uns für nicht nur veranlaßt, sondern verpflichtet, auch in diesen Blättern auf obige Erfindung hinzuweisen, weil in unserer Zeit so mancher Sänger wegen Hals- und Kehlkopfsübel hat seine künstlerische Function zu früh einstellen müssen, und weil wir Sänger kennen, welche so glücklich waren, ihre über Jahresfrist verlorene Stimme durch die höchst geschickte Behandlung des Dr. Lewin wiedergewonnen zu haben. Ja, wir sind der Ueberzeugung, daß bald die Zeit kommen wird, wo angehende Sänger zuvor durch das Laryngoskop genau ihre Stimmorgane untersuchen lassen, ehe sie sich dieser Carriere hingeben.

Rud. Viole.

Aus New York.

Wie ich Ihnen vorhersagte, ist die Oper zu Grunde gegangen, und die Künstler sind gezwungen, irgend eine Art und Weise auszufinden, um ihre Zeit nutzbar zu machen und sich wenigstens vor pecuniärem Schiffbruch zu retten. Ich halte es nicht für angemessen, in diesen Spalten eine Polemik zu führen oder mich Leuten gegenüber von dem Vorwurf der „Verdächtigung“ zu reinigen, die gar keine Idee von hiesigen Verhältnissen haben und in das Blaue hinein sittlich entrüstet scheinen, wo es gar nicht am Platze ist. Giebt der leidenschaftslose Ton, sowie meine nach allen Seiten hin unparteiische Anschauung in meinen Correspondenzen Ihnen allein eine Garantie für die Wahrheit ihres Inhaltes, so genügt mir das. So much for Buckingham! Ullmann raffte von verschiedenen Seiten genug zusammen, um die „Jüdin“ in brillanter Ausstattung geben zu können, er spielte quite or double, rechnete darauf, daß er an den ersten vier Abenden 9000 Dollar einnehmen würde, und ging das nicht, so ging er. Das Letztere ist eingetreten und Ullmann hat das Opernhaus vorläufig aufgegeben. Die Künstler, welche unter seiner Fahne gefochten hatten, übernahmen unter Richard Mulder's Leitung das Haus, jedoch trotz der größten Anstrengungen gelang es ihnen nicht, über die durch politische Wirren im erschreckendsten Maße eingetretene Panique hinwegzukommen, und wie andere Geschäftshäuser gaben die Künstler das Geschäft bald auf, wobei der sonderbare Vorfall sich ereignete, daß sie sämmtliche Schulden bezahlten, Etwas, was in den Annalen der hiesigen Culturgeschichte beispiellos ist. Was jetzt aus der Oper werden soll, liegt im Schooße der unsterblichen Götter. Die „verlockenden Anträge“ dürften in Deutschland keinen Effect mehr machen, so lange nicht zugleich das Geld garantirt wird. Es ist ein für alle Mal klar, daß in Amerika eine Sängerin nur dann materiellen Erfolg haben kann, wenn sie sich mit einem Manne in Verbindung setzt, der den Humbug versteht, wie Barnum, ein halbes Jahr vor ihrer Ankunft Lebensbeschreibungen drucken läßt, in welchen etwas allerhand Romantisches vorkommen muß, und dann im Lande umher mit der Sängerin, die seine Waare ist, Musik trödeln geht, und jeden Tag in einer anderen Stadt Concerte giebt. So hat es die Sontag, die Piccolomini machen müssen, und so werden es die künftigen großen und kleinen Sängerinnen machen müssen. Ein Umstand, den ich erwähnen möchte, ist der, daß Theodor Thomas, der energische Vertreter der neuen Richtung, zum erstenmale sich als Capellmeister zeigte und bewies, daß er im höchsten Grade seiner Aufgabe gewachsen war. Die Anerkennung der amerikanischen und deutschen Presse hat den thätigen Künstler belohnt, dessen Wirksamkeit als Dirigent Vieles für die Aufführung von Orchesterpiècen der neuen Schule hoffen läßt, obgleich sie auch viel Grund zu kleinlichen Eifersüchteleien giebt. Frau Fabbri hat glänzende Anträge aus Europa erhalten, denen sie baldmöglichst folgen wird.

Die beiden philharmonischen Concerte sind vorüber, und brachten von Erwähnenswerthem nur die „Festklänge“ von Liszt und das A moll-Concert von Schumann, das letztere von Hrn. Miles gespielt. Bergmann, der das zweite Concert dirigirte, verdient viel Anerkennung für die Auffassung des Liszt'schen Werkes, welches, feurig, chevaleresk und pompös gehalten, sich eines bedeutenden Beifalls zu erfreuen hatte. Miles spielte das Concert technisch fertig, aber ohne Auffassung; sein Gefühl ist zugeknöpft wie sein Frack und imposantes Spiel fehlt ihm gänzlich. Den „Festklängen“ werden die „Ideale“ folgen. Die Ouverturen zur „Genoveva“, zum „Corsaren“, die Faustouverture und die Musik zu „Manfred“ sind für die nächste Zukunft versprochen. So schön alles Dies klingt, so wenig hilft es, um dem Streben für gute Musik und Bildung des Geschmacks festen Boden zu verschaffen. Man spielt die Sachen einmal, die meisten Leute hören sie sich an, wie eine Curiosität, dann legt man die Piècen ad acta, und die jungen Damen spielen bei ihren Lehrern Lefebure-Wély und andere Verbrecher in Musik und finden das sehr „süß“. Einer der wenigen Lehrer, welche mit eisernem Willen ihre Schülerinnen (Schüler giebt es hier fast gar nicht) durchweg gute Sachen spielen lassen, ist Karl Klauser von Farmington, Musiklehrer bei einem der größten Erziehungsinstitute, dessen Wirksamkeit eine ebenso seltene als bedeutende, und dessen Auftreten ein ebenso bescheidenes als im höchsten

Grade anerkennenswerthes ist. Klauser hat die Faustouverture von Wagner und Schumann'sche Sachen für Clavier arrangirt und sind dieselben zum Theil in Leipzig erschienen. Die jungen Damen müssen diese Sachen sowie Schumann, Schubert, Raff u. s. w. spielen und gewöhnen sich sehr leicht an diese gute musikalische Kost. Außerdem finden in Farmington, von Klauser veranstaltet, Concerte statt, zu denen Mason und Thomas' Quartett, sowie die bedeutendsten Pianisten von New York sich hin begeben. So im Kreise der Schule findet das Saatkorn des guten Geschmacks den fruchtbarsten Boden, und Sie werden gewiß mit mir ein so wahrhaft religiöses Streben für Musik würdigen. Leider ist für ein anderes Kunstunternehmen ein bedeutendes Hinderniß eingetreten, nämlich für das Quartett von Mason und Thomas, da sich Bergmann aus demselben zurückgezogen hat; im Sommer wird indessen dieser tüchtige Violoncellist durch einen anderen ersetzt werden, dessen Spiel ihn zu dem Titel eines der ersten Violoncellisten von Amerika berechtigt. In den Quartettsoiréen hat sich übrigens, sowol was die Theilnahme des Publicums betrifft als auch im Spiel, ein ganz bedeutender Fortschritt gezeigt. Was vor allen Dingen bei dem Unternehmen erfrischt und erfreut, ist die Abwesenheit jeglicher Verknöcherung, an der sonst Quartette zu leiden pflegen. Von jungen Leuten in das Leben gerufen, haben die Soiréen die ganze Jugendkraft, zeigen mit jeder Pièce einen neuen Fortschritt und sind für den, der sie regelmäßig besucht, nicht allein ein Genuß, sondern eines der besten Bildungsmittel, da die Programme so gewählt werden, daß ein progressives Verständniß für schwerer aufzufassende Werke angebahnt ist. In der letzten Soirée spielte Mason Liszt's König Sigurd-Phantasie. In Betreff dieser Quartettsoiréen nur noch einige Worte: Wir armen Leute in dem cimmerischen Amerika sind wirklich sehr glücklich, daß da draußen in Deutschland, wo man bekanntlich über die Concerte in Honolulu und Nagasaki aufs Genaueste unterrichtet ist, die Leute für uns Sachen entdecken, von denen wir hier selbst gar Nichts wissen; so brachte ein Leipziger musikalisches Notizenblatt die Nachricht, daß Eisfeldt Programme für classische Soiréen erlassen habe, und ähnliche neue Nachrichten, von denen leider nicht ein Wort wahr ist, da Eisfeldt nicht daran denkt, Soiréen zu veranstalten, vielmehr die Mason und Thomas'schen Quartettsoiréen die einzigen sind, die wir jetzt haben. Die „Gazette musicale" erzählte, daß man hier ein Conservatorium für Musik gründen und Liszt oder Marschner herberufen wolle. Diese Nachricht reducirt sich darauf, daß Theodor Hagen, der höchst fähige und einflußreiche Redacteur der „Musical Review", anregte, in New York Etwas in der Art eines Conservatoriums zu versuchen, welcher Vorschlag indessen ohne jede Folge blieb. Wir lachen hier gutmüthig über solche und andere Tartarennachrichten, welche die deutschen Zeitungen mit einer Ernsthaftigkeit erzählen, wie Gulliver seine Reisen.

Von Unternehmungen, die man erwartet, will ich zuerst den Versuch erwähnen, eine deutsche Oper zu gründen, an deren Spitze Frau Schröder-Dümmler steht, und deren Mitglieder mehr gute Absichten als Stimmen haben. Die Lage des Theaters, in welchem die Gesellschaft spielt, ist eine solche, daß man das Publicum nicht nach Rosenöl und Moschus duftend erwarten kann, vielmehr dürfte die Menge der großen Ungewaschenen das Unternehmen zu halten berufen sein. Der Gesangverein „Arion", dessen Dirigent Carl Anschütz ist, wird drei Concerte veranstalten und zwar wird Bergmann das Orchester, Anschütz den Gesang dirigiren. Auf dem Programme stehen die Genoveva-Ouverture, Gesang der Geister über den Wassern von Schubert und andere recht gute Pièцen.

Im Lande sieht es musikalisch nicht so gut aus, wie in New York, und nur in Philadelphia ist ein reges Leben, und Carl Wolfram, ein sehr fähiger Pianist und Musiker, hat die Trio- und Quartettsoiréen fortgesetzt, welche er mit dem jetzt in Braunschweig lebenden Hohnstock begonnen hatte. Es wäre ihm dies nicht möglich gewesen, wenn Thomas nicht von New York zu Proben und Aufführungen nach Philadelphia käme, wo er, ebenso wie hier, die Seele der Kammermusik ist. Das letzte Concert brachte unter Anderem das Trio in B dur von Beethoven, A dur-Sonate für Piano und Violine von Mozart, Rigoletto von Liszt und die Fantasia appassionata von Vieuxtemps, welche beide letzteren Pièцen einen wahrhaft stürmischen Beifall erregten. — In Chicago ist Balatka engagirt und cultivirt in philharmonischen Concerten Flotow und Verdi; Sobolewski läßt Wenig von sich hören, und in dem Deutsch-Athen Milwaukee schweigen die Musen ganz. Der berüchtigte Dr. Schilling ist augenblicklich in Montreal; er sollte nach Württemberg ausgeliefert werden, wußte den ihn bewachenden Bundesmarschall zu betäuben und entfloh. Die Gaunereien, welche er hier ausgeführt hat, sind Million.

Unerwähnt will ich nicht lassen, daß die HH. Wollenhaupt und Theodor Hagen in der „Musical Review" eine neue uns höchst nützliche Clavierschule veröffentlicht haben, welche den Lehrern in Amerika ein unentbehrlicher Wegweiser durch den Clavierunterricht sein wird. Es sind nämlich in dieser Schule nicht nur die Grundzüge für den Unterricht in gedrängter Sprache enthalten, sondern es sind sämmtliche empfehlenswerthe Compositionen, deren ein tüchtiger Lehrer hier bedarf, in verschiedenen Gruppen je nach der Schwierigkeit gruppirt, so daß dem Lehrer, der selbst nicht die Gelegenheit hat, die Compositionen selbst zu sehen, dennoch ein sicherer Anhaltepunct gegeben ist, welche Pièцen er den Schüler in einer bestimmten Entwicklungsperiode spielen lassen und von New York verschreiben soll. Zugleich wird der Geschmack unberechenbar durch diese Schule gefördert, da der Name der Herren Verfasser für die Geschicklichkeit der Auswahl genügend spricht, und die Schule das Vademecum jedes gebildeten Lehrers in Amerika werden wird. Als Curiosum über die Rückwirkungen der Pianofortefabrikation von hier nach Deutschland will ich Ihnen mittheilen, daß die HH. Steinway von hier seit einem halben Jahre bereits den dritten Flügel nach Deutschland geschickt haben und zwar nach Constanz, trotzdem daß jeder dieser Flügel beinahe 1000 Thlr. preuß. Cour. kostet.

E. R.

Echo aus Paris. III.

Von

X. Roland.

(Schluß.)

Concerte und Allerlei.

Ueber Paris läßt sich in musikalischer Hinsicht, selbst wenn man sich mit dem einfachen Aufzeichnen der interessantesten Begebenheiten begnügt, soviel sagen, daß ein armer, dreimonatlicher Correspondent, wie ich es bin, gar nicht weiß, was er mit der Masse unverarbeiteten Stoffes anfangen soll. So muß ich diesmal z. B. die jüngsten Compositionen unseres

prächtigen, einfachen und gediegenen Stephen Heller, die zu den gelungenen Kindern seines schöpferischen Genius zählen (ich glaube ihnen kein größeres Compliment machen zu können), ganz außer Acht lassen, kann das Erscheinen der neuen Litolff'schen Compositionen, die Litolff wie gewöhnlich mit Saus und Braus, mit Sang und Klang in die Welt schickt, gerade wie Meyerbeer, nur erwähnen, kann Ihnen über die voraussichtliche Ausführung der Berlioz'schen Oper „Die Titanen" keine näheren Einzelnheiten berichten, muß die neue Operette von Boulanger an der komischen Oper L'éventail mit Stillschweigen übergehen und sehe mich leider genöthigt, die Wirksamkeit des so verdienstvollen Théâtre lyrique nur mit zwei Worten abzuspeisen, da ich auch „von meiner Kuh melken will" d. h. dem Gelüstchen, weniger bekannte und seltener besprochene Themen, die ich meinem persönlichen Glücke zu verdanken habe, zu berühren, nicht widerstehen kann.

Jetzt noch einige Worte über das Théâtre lyrique: ich habe Ihnen schon gesagt, daß diese jetzt von Hrn. Réty geleitete Bühne in Mad. Miolan und Ugalde zwei sehr beliebte Künstlerinnen verloren hat, deren Scheiden im alten Repertorium natürlicherweise wesentliche Veränderungen, Einschränkungen herbeigeführt hat. So ist z. B. die letzte Oper von Gounod, „Philemon und Baucis", mitten in ihrem schönen Succeße unterbrochen — so ist „Faust", die tüchtigste Oper dieses tüchtigen Musikers, vom Anschlagezettel verschwunden, nur weil die Alles belebende Fee, Mad. Miolan, kältere, dankbarere und besser honorirende Klimata aufgesucht hat. So ist auch, was ich allerdings weniger lebhaft bedaure, „Gil Blas" von Somet, sammt oder vielmehr mit Mad. Ugalde zum Teufel gegangen. Aber gottlob, eine wahre und außerordentliche Künstlerin, Mad. Viardot-Garcia, ist dem Director treu geblieben, und „Orpheus" — nicht die elende Caricatur, die Jacob Offenbach aus seinem dürren Gehirn herausgepreßt hat — nein, der große Gluck'sche „Orpheus", der begeisterte, leidenschaftliche und schöne Jüngling Arcadiens, dessen allmächtige Leier die wildesten Thiere, Ochsen, Esel und Affen, selbst die Pariser, bändigte, hat uns, in Mad. Viardot, von Neuem bewiesen, daß die wahre Kunst doch immer, selbst im materiellsten Centrum der materiellen Welt, aufrichtige Bewunderer zu finden weiß, und müßte sie sie selbst hervorzaubern. Bataille, ein gemüthlicher Schauspieler, der auf mich immer den Eindruck eines Baiern gemacht hat — „Immer langsam voran" — und vorzüglicher Sänger —, hat die Wiederaufnahme der „Entführung aus dem Serail" veranlaßt; ihm zu Ehren ist auch das „Val d'Andorre" von Halevy von der komischen Oper auf das Théâtre lyrique übertragen. Außerdem hat dies Theater die etwas veraltete, aber zum Theil noch recht effectvolle Partitur der „Rosières" von Hérold wieder aufgefrischt, die ihre Aufnahme wol hauptsächlich dem sehr amusanten Libretto von Théaulon zu verdanken hatte, und bringt uns jetzt endlich eine neue Oper in drei Acten von Maillard, dem Verfasser von „Gastibolza" und „Les dragons de Villars". Diese neue komische Oper, die durchaus nicht komisch ist, heißt „Les Pecheurs de Catane"; die Librettisten haben mit ihren Fischern im Trüben gefischt. Das Sujet ist abgeschmackt, langweilig und melancholisch lustig. Die Musik ist recht maillardisch; sie hat die Originalität, nicht sehr originell zu sein, gehört unbedingt zu den besseren der französischen Schule, macht Anspruch auf Anspruchlosigkeit und zeigt uns von Zeit zu Zeit, in der öden Steppe, eine lachende, freundliche Oase.

Die furchtbare Concertsaison ist vor der Thür. Wieniawski, der Pianist, der kürzere, hat schon ein Signal zur Eröffnung derselben gegeben. Gebe Gott, daß alle Concertabende so glücklich ablaufen mögen! Wieniawski hat sich als Pianist und Componist einen schönen und verdienten Succeß erworben. Man hat ihn mehrere Male gerufen. Seine eigenen Compositionen sind lebhaft applaudirt — eine um so ehrenvollere Auszeichnung, als sie in einem Trio von Mendelssohn (mit Armingaud und Lees) und einem Clavierduette von Moscheles (mit Mad. Massart) sehr gefährliche Nachbarn hatten. Die anderen Mitwirker theilten mit dem Concertgeber den reichlich gespendeten Beifall des sehr günstig aufgelegten Publicums, die schon etwas ausgesungene, und noch so junge Frl. de la Pommerage mit einer Bravourarie aus „Herculanum" und „J'ai perdu mon Euridice" und unser Landsmann Richard Lindau mit seinen immer jungen Schubert'schen und Schumann'schen Liedern.

Hr. St. Beuve sagte neulich im Moniteur, daß es ihm ganz besonders gefalle, die Glocke zum erstenmal zu läuten. Es sei uns gestattet, diesmal den berühmten Kritiker nachzuahmen. So verkünde ich, unter bescheidenem Glockengeläut, dem erstaunten Weltall den Namen eines jungen französischen Componisten, Hrn. Emil Guimet, mit dem Wunsche, daß dies „Echo" jenseit des Rheines ein Echo finden möge! Hr. Guimet verdient es. Ich habe Unrecht gehabt, ihn einen französischen Componisten zu nennen, denn er ist ein Universalmensch; ich übertreibe nicht, übrigens werden Sie sich selbst davon überzeugen, wenn Sie geduldig genug sind, der Detailirung seiner verschiedenen Talente zu folgen. Hr. Guimet hat die Worte zu seinen, bei Flaxland erschienenen zehn „Scènes et Mélodies" selbst verbrochen. Diese Worte sind nach den Regeln der Prosodie gereimt, ohne den geringsten Hiatus, folglich ist er Dichter. Ich habe seine Lieder (außer von mir selbst) bis jetzt nur von ihm singen hören, er athmet tief auf, öffnet den Mund, und wirft, ohne übernatürliche Anstrengungen, einen in der Kehle producirten Schall, der einem Tone ähnlich sieht, in die Luft, folglich ist er Sänger. Er ist der liebenswürdigste Gesellschafter und nützlichste Salonmensch, den man sich denken kann. Wenn sich das Clavier verstimmt, giebt ihm Hr. Guimet augenblicklich den guten Ton wieder. Braucht man einen vierten Mann zum Whist, so hüpft Hr. Guimet herbei — außerdem ist er der keuscheste, stillste und bescheidenste Jüngling, den je die gefährliche Sirene Paris an sich gelockt.

— avec cela, je croi
qu'on peut par tout pays, être content de soi.

Die Lieder des Hrn. Guimet sind wirklich zum Theil sehr gelungen, charakteristisch und mehr werth, als die meisten der hier lungernden Romanzenfabrikanten. Einige Ungeschicklichkeiten verrathen noch den Anfänger, einige Naivitäten den Schüler, aber die Hauptsache ist da, der Ausdruck eines nicht gewöhnlichen Talentes. Hr. Guimet will zu seiner weiteren musikalischen Ausbildung nach Leipzig gehen. Vielleicht werden Sie da mehr von ihm hören, als ich Ihnen zu sagen vermag. Die Ausstattung seiner Lieder ist prächtig. Gustave Doré, der geniale und originelle Zeichner, hat zehn brillante Titelvignetten entworfen, denn Hr. Guimet ist Künstler — „hats aber nicht nöthig", wie Zwickauer sagt.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Im 13. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, am 17. Januar, entschädigte uns für die Monotonie des Programms im Allgemeinen der königl hannov Kammervirtuos August Kömpel durch zwei Vorträge, die wir zu den hervorragendsten dieser Saison zählen. Kömpel, einer der besten Schüler und Interpreten Spohr's, hatte schon vor acht Jahren bei uns in Leipzig die Sympathien, damals mit Beethoven's Concert, gewonnen; seitdem hat der Virtuose noch an technischer Sicherheit und geistiger Beherrschung des Stimmungslebens gewonnen und darf heute zu den besten seines Faches gerechnet werden. Kömpel spielte diesmal: das elfte Concert in G dur von Spohr und Ferd. David's Introduction und Variationen über ein Thema von Mozart; er wurde nach beiden Vorträgen mit Enthusiasmus gerufen. Wenn in den David'schen Variationen die größten Schwierigkeiten mit Leichtigkeit überwunden erschienen, so stellte sich doch vorzugsweise in Spohr's Werk die eigenste Natur des Spielers dar. Wir hörten anderen Ortes wiederholt von Kömpel die Gesangsscene jenes Meisters, in ihr wie in dem hier gespielten Concerte tritt uns jene tiefinnerliche Seele, jene keusche Ausdrucksweise bezaubernd entgegen, die Kömpel's übrige specifische Virtuosen-Eigenschaften, die höchste Reinheit des zwar nicht großen aber durch die breite, echt Spohr'sche Bogenführung ergreifenden Tons, die Präcision in jeglicher Hinsicht, das perlende Passagenwerk, erst in zweiter Reihe betrachten lassen. Wir würden uns freuen, den wackeren Künstler recht bald wieder zu hören. — Frl. Scharnke erwarb sich für den Vortrag der Arie aus „Figaros Hochzeit": „Nur zu flüchtig", die sie ziemlich nüchtern sang, wenig Beifall; mehr Erfolg hatte sie mit Rossini's bekannter, trefflich von ihr ausgeführter Bravour-Arie: „Ma forse, oimè!" — Das Orchester war in der Wasserträger-Ouverture hie und da unsicher, und in Mozart's C dur-Symphonie ebenfalls nicht überall präcise. — Ueber die Anordnung des Programms überhaupt ein Urtheil zu fällen, überlassen wir unsren Lesern.

Leipzig. Am 19. Januar gab der akademische Männergesangverein „Arion" unter Rich. Müller's Leitung zur Feier seines zwölfjährigen Stiftungsfestes ein Concert im großen Saale des Schützenhauses. Es kamen Lieder von Schumann, Gade, Mendelssohn, Rubinstein, Hauptmann, Reißiger, Reinecke, Abt und Zöllner in meistens recht frischer, präciser Weise zur Ausführung; namentlich hat uns der weihevolle Vortrag des hinreißend schönen „Eidgenossen Nachtwache" von Schumann sehr angesprochen. Der Verein besitzt sehr frische, gute Stimmen und hat in letzter Zeit ansehnliche Fortschritte gemacht. Von den beiden Liedern für eine Singstimme am Clavier gesungen, von R. Müller und Schumann, hätten wir statt des Letzteren „Frühlingsnacht" lieber eins den bescheidenen Kräften des Sängers angemessenere̊s gehört.

Leipzig. In den letzten Wochen hat unsere Oper eine Reihe von recht tüchtigen Wiederholungen älterer oder neu einstudirter Werke, dagegen wenig eigentlich Neues geboten. Der thatsächliche Mangel an werthvollen Novitäten bedingt natürlicherweise einige Geduld, doch wäre immerhin die Beachtung von Lassen's „Frauenlob" z. B. zu empfehlen. In der „Stummen", in „Robert", in den „Hugenotten" war namentlich Hr. Wallenreiter recht brav. Auch Hr. Young wurde der musikalischen Seite seiner Tenor-Partien jedesmal in erfreulicher Weise gerecht. — Zum Herbst ist Frau Bertram-Meyer von Rotterdam wieder engagirt, und mit ihrem Gatten, dem Baritonisten Bertram, ein neuer Contract abgeschlossen. Wie wir hören, gedenkt dagegen Frl. v. Ehrenberg, unsre treffliche Coloratursängerin, von hier fortzugehen; das wäre ein entschiedener Verlust für unsere Bühne. Frl. v. Ehrenberg gehört zu den seltenen Sängerinnen, die mit der technisch durchbildeten Coloratur eine ausgesprochene Begabung auch für musikalisch gewichtige dramatische Partien verbinden und dabei nie die wohlthuende Noblesse der äußeren Erscheinung vermissen lassen — sie würde also schwer zu ersetzen sein.

Leipzig. Im großen Saale des Schützenhauses gelangte am 22. Januar, im vierten Abonnementconcert des Hrn. Menzel, die vor Kurzem im Druck erschienene D dur-Symphonie von F. Gleich zur ersten Aufführung. Das im Haydn'schen Styl gehaltene, anspruchslose Werk ward recht frisch gespielt und jeder der vier Sätze beifällig aufgenommen; es ist für kleinere Orchester als eine dankbare Aufgabe zu empfehlen. Uns hat das Scherzo in seiner tiefergehenden Ausdrucksweise am Meisten angesprochen.

Berlin. Eine musikalische Ruhe war inmitten unsrer kunstbewegten Saison durch die Preußische Landestrauer mit dem Jahreswechsel eingetreten. Die triumphreiche Trebelli-Matinée machte den Abschluß eines seltsamen Uebermaßes artistischer Genüsse, die italienischen Gäste eilten in die Ferne und auch unsere deutsche Kunst hielt eine längere Pause. Es war den fleißigen Hörern auch gut, in einen Contrast der Stimmung und zu einer Erholung zu kommen, da man durch die Masse der Eindrücke bis dahin fast erstickt wurde. Nun sind die Theater wieder eröffnet, die Lorini'sche Gesellschaft ist zurückgekehrt unter neuer Besetzung, die Concertsäle erklingen wieder in frischer Kraft. Vor Allem erwähnen wir ein Concert, dessen sich die Räume der Singakademie zu erfreuen hatten, gegeben von der Violinvirtuosin Frl. Amélie Bido aus Wien und dem Violoncell-Virtuosen Hrn. Alexander Schmit aus Moskau, unter Mitwirkung der Frl. Flies-Enes und des Pianisten Hrn. Riemann. Es war ein genußreicher Abend, doch hätte das allzugroße Programm leicht zur Schwächung des Ganzen führen können. Frl. Bido, eine Schülerin des Brüsseler Conservatoriums, war durch einen Vortrag in der Trebelli-Matinée schon vortheilhaft bekannt geworden. Aber in diesem ihrem eigenen Concert übertrafen ihre Leistungen alle Erwartungen. Sie brachte ihr Talent zu vorzüglicher Geltung. In den schwierigen Violinstücken von Vieuxtemps, Leonard, Beethoven rc. bewies sie eine vollendete technische Schule wie eine ebenso entschiedene innere Begabung, zeichnete sich besonders durch große Klarheit und Sicherheit, durch künstlerische Auffassung und ungewöhnliche Größe des Tones aus, und entwickelte eine wahrhaft männliche Kraft und Accentuation bei ihrer Jugend von 17 Jahren. Sie wird deshalb mit Recht der unvergeßlichen Milanollo als ebenbürtige Kunstschwester zur Seite gestellt, und wir wünschen ihr von Herzen überall die verdiente Anerkennung, die ihr hier zu Theil wurde. Frl. Bido wird demnächst nach Paris reisen. Hr. Schmit zeigte ebenfalls eine vorzügliche Schule und war der Violoncell-Technik in hohem Grade Meister, doch erschien im Gegensatz zu Frl. Bido sein Ton nicht von der nämlichen, wirksamen Größe, und es wäre wünschenswerth gewesen, wenn er neben der Bravourleistung auch den melodischen, ureigenen Charakter des Instrumentes mehr zur Geltung gebracht hätte. Als Componist zeigte sich Hr. Schmit ebenfalls von einer vortheilhaften Seite. — Außerdem spielte der junge Pianist Hr. R. Riemann aus Holstein die H moll-Sonate von Chopin und Rigoletto-Phantasie von Liszt und bekundete in seinem Debut ein bedeutendes Virtuosentalent. Er überwand die größten Schwierigkeiten mit Sicherheit und zeichnete sein Spiel durch Präcision, wirkungsvollen Anschlag, gesangreichen Ton und brillante Technik aus. Riemann wird bei H. v. Bülow noch fernere Studien machen und sich später jedenfalls als ausgezeichneter Pianist hervorthun. Frl. Flies-Enes sang einige gefällige Lieder mit gutem Vortrage; einer Aufgabe freilich wie die Variationen über: „Nel cor più non mi sento" von Paesiello war sie nicht gewachsen.

Rud. Viole.

Frankfurt a. M. Der Opern-Gesang-Verein der HH. Lichtenstein und Schmidt führte am vergangenen 31. December im großen und akustisch wirksamen Saale unserer Turnanstalt Mendelssohn's „Hochzeit des Camacho" als Concert auf. Diese zweiactige komische Oper aus der Feder eines kaum 18jährigen Jünglings übte schon deßhalb einen eigenthümlichen Reiz auf die Versammlung aus. Der Saal war trotz der ihn an diesem Abend umgebenden Schneestürme gedrängt voll, und auch von Fachmusikern stark besucht. Ein eigenes, selbst rührendes Interesse an dieser Vorstellung aber mußte die Gegenwart der hier anwesenden Verwandten Mendelssohn's, und dessen jüngster Tochter hervorrufen. Obgleich unseres Wissens kein vollständiger Clavierauszug dieser Oper im Musikhandel zu erlangen ist, so wußten die Herren Directoren des Vereins nichtsdestoweniger einen solchen auf Privatwege zu acquiriren, wodurch es möglich wurde, uns ein Werk vorzuführen, welches ungeachtet seiner stylistischen Schwankungen und mancher Breiten, worein sich die jugendliche Drangperiode überhaupt so gern verirrt, doch bereits alle Keime in sich trägt, welche den werdenden Meister verkünden. Namentlich liefern die Chöre und Ensembles das Hauptelement dieser aus 18 Nummern bestehenden Oper, was den Verein wol hauptsächlich zur Production derselben bestimmt haben mochte. Bedient man sich des Textbuches (welches der Vorstand nach

dem Clavierauszuge drucken ließ), so begreift man erstens nicht, wie der in textlicher Beziehung später so wählerisch gewordene Componist ein solches Libretto annehmen konnte, und zweitens, wie er aus der Menge zerrissener Klappstellen (einige lyrische Verse ausgenommen) nur einen einigermaßen logischen Anhalt für seine Melodien finden konnte. In jedem Falle aber zeugt diese Wahl von dem unwiderstehlichen Drange, dem blendenden Panier der Oper zu folgen, und hätte derselbe allenfalls auch die Prosa eines Küchenzettels zur Poesie erhoben. Was uns auffiel, ist, daß man in den verschiedenen Richtungen des Styls — wir wurden an Haydn, Mozart, Weber und selbst hier und da an das Oratorium erinnert — neben der geistigen Federkraft und der Spiritualität dieser Composition, dennoch das eigentlich Charakteristische, den originellen Typus der Mendelssohn'schen elegisch sentimentalen Modulationen vermißte, welche sonderbarer Weise doch fast gleichzeitig mit dieser Oper in seinem „Sommernachtstraum" und dann jedenfalls in seinen späteren Werken, und namentlich in seinen Liedern, so scharf hervortreten. Sei es nun, daß, einem on dit zufolge, dessen Wahrheit wir nicht verbürgen wollen, Mendelssohn dieses Werk in den Lethe versenken wollte, oder sei es nicht so (außer einer Darstellung des „Camacho" in Berlin im Sommer 1827 ist unseres Wissens von einer späteren Aufführung Nichts verlautet worden), verdienen die Herren Directoren dieses Vereins jedenfalls den Dank der musikalischen Welt, weil sie auch diese Reliquie wieder hervorzuholen wußten, dadurch dem Forscher einen Blick in die Geschichte des intelligenten Fortschritts gewährten, und unserer Kenntniß in der Mendelssohn-Literatur einen solchen praktischen Zuwachs gegeben haben. Erasmus.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Der von früher in gutem Andenken stehende Sänger Marchesi, Gesangsprofessor am Wiener Conservatorium, wird binnen Kurzem wieder nach Leipzig kommen und wie uns gemeldet wird einen seiner Schüler, Namens Braun, mitbringen, welcher einen Tenor besitzt von 15 vollkommen gleichklingenden Tönen edelster Klangfarbe. Ob Hr Marchesi selbst hier aufzutreten gedenkt, ist uns nicht bekannt.

In seiner dritten, der Landestrauer wegen verschobenen Soirée in Berlin am 27. Januar spielt H. v. Bülow: Liszt's H moll-Sonate, Präludium und Fuge aus Op. 53 von Rubinstein, Elfenjagd Op. 14 und Mazurka Op. 4 von sich, Concert-Allegro Op. 46 von Chopin, Rondo H moll von Ph. Em. Bach, Phantasie Op. 77 von Beethoven und die Uebertragung der Tannhäuser-Ouverture von Liszt.

Der Pianist Blaßmann von Dresden hat in einem Concert zu Zittau mit dem Vortrage von Thalberg's Hugenotten-Phantasie, eines Chopin'schen Notturnos und einer ungarischen Rhapsodie von Liszt den lebhaftesten Beifall geerntet.

Im letzten Museumsconcert zu Frankfurt a. M. gelangte Schumann's D moll-Symphonie zur Aufführung; in einem Concert in Hamburg fanden sechs Chorgesänge für Frauenstimmen von J. Brahms reichen Beifall.

Das erste Tausig'sche Concert in Wien, am 20. Januar, dessen Programm wir vor Kurzem mittheilten, und welches nur Liszt'sche Werke brachte, hat einen überaus günstigen Erfolg gehabt. Näheres in nächster Nummer.

Musikfeste, Aufführungen. In Amsterdam haben in letzter Zeit mehrere neuere Werke von A Berlijn die günstigste Aufnahme gefunden, so in einem Concert des Gesangvereins „Kunst und Freundschaft" ein „Morgenlied" und die Ouverture zum „Märchen von der Robinrose", im Concert der Liedertafel am 5. Januar eine Cantate: „Die Matrosen am Ufer", bei noch anderen Aufführungen eine Orchester-Phantasie, eine solche für 2 Clarinetten und Tenorhorn und zwei Lieder für Kinderstimmen.

In Berlin ward im zweiten Abonnementconcert zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung der Singakademie ein neues Oratorium: „Israels Heimkehr" von J. R. Schachner beifällig aufgenommen. Der Stern'sche Gesangverein bringt „Paradies und Peri" zur Aufführung.

In Dresden wurde am 18. Januar von der Dreyßig'schen Singakademie der „Judas Makkabäus", vom Chorgesangverein am 19. „Die Jahreszeiten" aufgeführt.

Neue und neueinstudirte Opern. In Frankfurt a. M. wurde „Jessonda", in Breslau „Titus" neu einstudirt gegeben.

Todesfälle. In der Nacht vom 14. auf den 15. Januar starb in Hamburg der aus Wien gebürtige treffliche Violinspieler Gustav Hafner, Führer des besten dortigen Quartetts für Kammermusik.

Am 19. Januar starb in Wickerstedt bei Jena der Pfarrer Dr. Gustav Adolph Keferstein, bekannt als Jugendfreund Robert Schumann's und musikalischer Schriftsteller. Er war in früheren Jahren thätiger Mitarbeiter d. Bl.

Wir erfahren nachträglich, daß am 6. December vorigen Jahres Elise Freifrau v. Eichthal-Kriegs im 53. Lebensjahre zu Baden-Baden, wohin sie sich aus Gesundheitsrücksichten seit einigen Monaten begeben hatte, gestorben ist. Frau v. Eichthal war als Elise Kriegs eine in den 30er Jahren sehr bekannte und renommirte Harfen-Virtuosin; sie war k. k. österreichische und k. belgische Kammervirtuosin. Nach ihrer Verheirathung zog sie sich von der Oeffentlichkeit zurück, ging jedoch später nach England und begann ihre Virtuosen-Carriere von Neuem. In den letzten Jahren gab sie dieselbe ganz auf, und lebte abwechselnd in Wien und München.

Vermischtes.

Erkel wird in seiner neuen Oper „Bank Ban" zum erstenmal in einer derartigen Composition auch das Cymbal, jenes poetische Instrument der ungarischen Steppen, anwenden.

Der Stadtcantor und Organist H. B. Stade in Arnstadt beabsichtigt die dortige Orgel, welche Bach während seiner Anstellung zu Arnstadt spielte, durch eine „gründliche aber äußerlich durchaus unveränderte" Wiederherstellung zu erhalten, und hat zur Beschaffung derjenigen Mittel, welche eine solche gründliche Restauration der Bachorgel erheischt, eine treue Lithographie dieses Orgelwerkes im Format des den Bach'schen Werken beigegebenen Portraits des Meisters mit untergefügtem Facsimile der Bach'schen Originalhandschrift vom Jahre 1703 erscheinen lassen, welche gegen Einsendung freiwilliger Beiträge bei ihm zu haben ist.

Berlin, 20. Januar 1861.

An den Pariser Correspondenten der „Neuen Zeitschrift für Musik" Herrn X. Roland*). Gestatten Sie mir, mein Herr, eine Bemerkung über Ihren letzten Bericht „Echo aus Paris." Mit Entrüstung sprechen Sie sich über den verderbten Geschmack des Pariser Publicums aus, das den werthlosen Productionen von Offenbach huldigt. Darin stimme ich Ihnen vollkommen bei Jedoch drücken Sie ebenfalls Ihr Erstaunen aus, wie Offenbach, dem jeder künstlerische Werth abgeht, „als Jude in einem katholischen Lande", eine solche Stellung einnehmen kann. Wohnhaft in Paris, werden Sie gewiß unterrichtet sein, daß Frankreich, und besonders Paris, der toleranteste Platz der Welt ist und daß Jedermann, ob Jude, Türk oder Christ, mit Talenten begabt, eine seiner würdige Stellung daselbst einnehmen kann. Daß also Offenbach ein Jude ist, hat, wie ich glaube, durchaus keinen Einfluß auf seine Pariser Laufbahn. Oder sollten Sie beabsichtigt haben, solchen Ihrer Leser, die mit der Muttermilch noch im 19. Jahrhundert den mittelalterlichen Judenhaß eingesaugt haben, anzudeuten, wie gerecht Ihr Urtheil über Offenbach's Compositionen sein muß, wenn er sogar Jude ist? — Wollten Sie die Juden von der Tonkunst ausschließen, wie es noch in vielen Ländern von Staatsämtern geschieht, so würde doch der Kunst ein kleiner, wenn auch nicht erheblicher Schaden zugefügt werden, da, wie Sie als Musikkenner gewiß nicht leugnen werden, in dem gegenwärtigen Zeitalter manche talentvolle, vielleicht auch geniale Tonkünstler von jüdischer Abkunft sind. Glauben Sie nicht, mein Herr, Ihr Bericht hätte in künstlerischer und literarischer Hinsicht denselben Werth gehabt, wenn die betreffende gehässige Bemerkung weggelassen worden wäre? Meiner Ansicht nach sollten Religionsspalten keinen Einfluß auf die edle Kunst, Musik, ausüben.

Es zeichnet
ergebenst
R. K.
ein jüdischer Tonkünstler.

*) Wir theilen die folgenden Zeilen mit, um auch den leisesten Verdacht einer Ungerechtigkeit von uns fernzuhalten; in der That aber hat augenscheinlich unser Correspondent an der betreffenden Stelle keinerlei gehässige Absicht, und die Anklage löst sich also damit schon von selbst auf. D. Red.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Adolf Klauwell, Op. 35. Taschen-Choralbuch. 162 vierstimmige Choräle für häusliche Erbauung, sowie zum Studium für angehende Prediger und Lehrer bestimmt. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 20 Ngr.

Ein Choralwerk, zu ausschließlich kirchlichem Gebrauche bestimmt, würde einer Rechtfertigung bedürfen; das vorangezeigte Werk hat umfänglichere Zwecke im Auge: es schließt den Gebrauch für die Kirche nicht aus, will jedoch zunächst ein gut Theil des evangelischen Choralschatzes auch in das Haus, in die Familie verpflanzen und nach dieser Seite hin darf Adolf Klauwell's Arbeit, welche von großer Liebe zur Sache, ausdauerndem Fleiß und deutscher Geduld Zeugniß giebt, als eine neue und gewiß willkommene Erscheinung begrüßt werden. Ihrer nächsten Bestimmung gemäß sind sämmtliche 162 Choräle claviermäßig gesetzt und zwar in der Weise, daß sie selbst von Kindern gebunden gespielt werden können, sobald diese eine Octave zu spannen im Stande sind, eine Einrichtung, welche Klauwell's Choralbuch auch beim Unterricht verwendbar macht. Unseres Wissens ist das vorliegende Choralwerk das erste vollständige in claviermäßigem Satz, denn die Choräle nach Becker's, Hentschel's, Gebhardi's, Steglich's u. A. Bearbeitung sind nur der kleineren Zahl nach ohne Pedal auf dem Claviere in strenggebundenem Style und von kleineren Händen ausführbar. Daß die claviermäßige Einrichtung des Choralbuches den Gebrauch desselben für die Orgel in keiner Weise beeinträchtigen kann, bedarf wol kaum besonderer Erwähnung. Die Vollständigkeit anlangend, von der die praktische Verwendung des Choralbuches bedingt wird, mag bemerkt werden, daß die ausgewählte und bearbeitete Melodienzahl ausreicht für den Gebrauch nicht allein der meisten sächsischen, sondern auch vieler außersächsischen Gesangbücher. Die Melodien sind, der Würde des evangelischen Chorals angemessen, von allen durch den Usus sanctionirten Verschnörkelungen und profanen Verunstaltungen befreit, und was den Tonsatz der Choräle betrifft, so war es das Bestreben des Verfassers, auf „Einfachheit in der harmonischen Behandlung, Festhaltung der alten Tonarten, wo sie möglich war, und würdige Behandlung der Bässe" in seiner Arbeit Bedacht zu nehmen. Daß nach diesen Grundsätzen und durch das in diesem abgeschlossenen Literaturgebiete gerechtfertigte, ja gebotene Anlehnen an vorzügliche Muster ein würdevoller, kunstgerechter Tonsatz hergestellt worden, gereicht dem Werke zu ganz besonderer Empfehlung. Von der künstlerisch-praktischen Umsicht des Verfassers zeugt auch der Umstand, daß er die Melodien in der Tiefe nicht c, in der Höhe f nicht überschreiten läßt. Nach diesem Satz werden die Stimmen nicht (wie dies z. B. Becker in fast grillenhafter Weise beliebt) bei strophisch andauernder Höhe zu so übermäßiger Anstrengung genöthigt, daß man (falls der Organist nicht eine tiefere Tonlage gewählt hat) mit dem Gedanken an Stimmenquälerei momentan sich eines ästhetischen Unbehagens nicht erwehren kann. Um dem „Verständniß der Composition" und einem „guten Vortrage" zu Hülfe zu kommen, ist jedem Choral der erste Vers des Liedes im Urtext beigegeben worden. Wir finden diese Einrichtung ganz zweckmäßig, sowie wir auch die sehr genauen historischen Notizen über die Componisten und Liederdichter, die Nachweise über Liednummern u. dgl. als sehr dankenswerthe Zugaben anerkennen. Die als „Anhang" beigegebenen Schicht'schen Compositionen des „Vater Unser" und der „Einsetzungsworte" werden für den Gebrauch in der Kirche erwünscht sein. Wir stimmen dem Wunsche des Verfassers, daß seine Arbeit in Kirche, Schule und Haus eine wohlwollende Aufnahme finden möge, von ganzem Herzen und um so lieber bei, als auch die Verlagshandlung nicht verabsäumt hat, dem Werke eine seinem Werthe entsprechende Ausstattung zu geben, wozu der durch Sauberkeit und Deutlichkeit sich auszeichnende vorzügliche Noten-Typendruck von Umlauf u. Lüder in Leipzig nicht wenig beiträgt. Der Preis von 20 Ngr. für 16 Bogen Notendruck ist ein sehr geringer und es dürfte daher bei der Reichhaltigkeit und Gediegenheit des hier Dargebotenen der Herausgabe des Klauwell'schen „Taschen-Choralbuches" kaum ein zweites ähnliches Unternehmen concurrirend zur Seite stehen.

G. N.

Ludwig Meinardus, Op. 6. Deutsche Meßgesänge für vierstimmigen Chor. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Part. und Stimmen 1 Thlr. 5 Ngr.

Die Meßgesänge enthalte Offertorium, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei mit deutschem Text. Was die Bearbeitung der einzelnen Theile betrifft, so ist diese im Allgemeinen eine gute zu nennen, nur gegen die Textbehandlung ließen sich hier und da einige Ausstellungen machen. Der Text zu den Meßgesängen ist überhaupt nicht besonders, namentlich fällt der des Offertorium unangenehm auf. Eine gute, sangliche Stimmenführung erleichtert die Ausführung des überhaupt nicht schwierigen Werkchens, welches wir hiermit zu empfehlen nicht unterlassen. Zur Unterstützung des Chores ist eine Orgelbegleitung beigefügt, die sich ganz streng an den Stimmengang desselben anschließt.

Th. Schneider.

Concertmusik.

Für Violine mit Orchester (oder Pianoforte).

Wilhelm Langhans, Op. 1. Concert-Allegro für Violine mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte. Düsseldorf, Wilhelm Bayrhoffer. Pr. mit Orchester (?), mit Piano 1 Thlr. 5 Ngr.

Dieses Concert-Allegro, eingeleitet durch ein kurzes, ansprechendes Andante in der gleichnamigen (G) Molltonart, giebt dem Violinvirtuosen Gelegenheit, sowol den Gesang seines Instrumentes in wirksamer Weise zu Gehör zu bringen, als auch die gnomengeborenen Teufelchen schwieriger Passagen, rauschender Terz- und Octavengänge u. s. w. loszulassen. Damit ist leider schon alles Gute über diese Composition gesagt. Wer es zum ersten Male hört, wird meinen, einem alten Bekannten begegnet zu sein, so ähnlich steht es allen den Tonstücken, welche für ein bestimmtes Instrument behufs virtuoser Leistung, nicht aber zur Verkörperung einer poetisch-künstlerischen Idee geschrieben sind. Die äußere Structur weist in der Hauptsache auf die Sonatenform zurück, obschon die einzelnen Theile sich nicht formstreng gliedern und erkennen lassen. Die Motive, wenn man langathmige Cantilenen ohne Prägnanz und bestimmten Ausdruck so nennen kann, erfahren keine musikalisch-künstlerische Verarbeitung, wozu sie sich freilich auch eben dieser Eigenschaften wegen nicht eignen; sie verschwinden alsbald nach ihrem Auftauchen in den Hochfluthen willkürlicher Passagen, die — da dem Ganzen der Ariadnefaden einer musikalischen Idee mangelt — nicht organisch, wie der Blätter- und Blüthenschmuck am Baume, aus gemeinsamer Wurzel sich herausbilden. Nach Alledem kann es nicht befremden, daß das Concert-Allegro den Charakter des Zerfahrenen, zufällig Zusammengewürfelten trägt, und wir vermögen es demnach nicht als ein ernsteren Kunstanforderungen genügendes Tonstück zu bezeichnen.

G. N.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Franz Liszt, Sechs polnische Lieder von Fr. Chopin (Op. 74) für das Pianoforte übertragen. Berlin, Schlesinger. Pr. 1 1/4 Thlr.

Dem reichen Schatze seiner Uebertragungen fügt Franz Liszt durch die Herausgabe des angezeigten Werkes eine neue Perle hinzu. Die „polnischen Lieder" von Fr. Chopin gestalten sich durch Liszt's Transscription, wie alle ähnlichen Arbeiten dieses Meisters, zu abgerundeten selbstständigen Tonstücken von charakteristischer Haltung, die auch ohne Text sich dem poetisch musikalischen Verständnisse vermitteln. Daß Chopin's „polnische Lieder" ein poetisch musikalisches Verständniß voraussetzen, sei schon darum noch besonders bemerkt, weil diese Forderung an den Ausführenden oder Genießenden zugleich einen Schlagschatten zurückwirft auf den musikalischen Werth der in Rede stehenden Tongedichte überhaupt. Wir lassen hier die Ueberschriften der einzelnen Nummern folgen, da aus jenen schon der ungefähre Charakter der Stücke zu ersehen ist: Mädchens Wunsch. Frühling. Ringlein. Bacchanal. Meine Freuden*). Die Heimkehr*). Die erste Nummer, von volksmäßig naivem Charakter, ist durch drei ansprechende „Variationen" erweitert worden. Die zweite, dritte und fünfte Nummer sind vorwiegend weich, sentimental im edleren Sinne, von zartestem Ausdruck, der ungemein wohlthuend zum Herzen spricht; während die übrigen beiden Nummern leidenschaftlich aufgeregt, heftig, in heißblü-

*) Auf dem Titel [illegible] Weise: „Meine Freundin."

tigen Tempi und stürmischer Hast an uns vorüberbrausen. Der Claviersatz ist durchweg so handlich und leicht ausführbar, daß wir die „polnischen Lieder“, obschon dieselben selbstverständlich gebildete Spieler verlangen, zur Verwendung auf höheren Stufen des Unterrichts anempfehlen möchten, wozu sie sich wegen ihres feinen Gepräges vorzüglich eignen. Auch nach harmonischer Seite bieten die vorliegenden Transscriptionen bei aller Einfachheit der Conception Interessantes genug zur Betrachtung und zum Genusse zugleich. Bemerkenswerth ist es und bezeichnend für Liszt's Pianofortewerke derselben Gattung, daß das Figurenwerk der eingestreuten Cadenzen niemals willkürliche Wahl merken läßt. G. R.

Cornelius Gurlitt, Op. 16. Große Sonate für das Pianoforte. Altona, H. Böie. Pr. 1⅓ Thlr.

Man darf der Sonate des Hrn. Gurlitt, absehend von jeder „Richtung“, eine günstige Aufnahme prophezeihen, wo sie gut zu Gehör gelangt. Prätentionen auf Beethoven'sche Tiefe, auf Schumann'schen Geistesreichthum wird Niemand dem Werke eines jüngeren Componisten entgegenbringen; fordert man von einem solchen Wahrheit der Phantasie, d. h. wirklich vorhandenen Schöpfungsstoff in gesunder Form, so wird dies Verlangen von Gurlitt in gewissem Grade befriedigt. Bei so viel Zwangsarbeit, die man in Musikstücken findet, ist die genannte Tugend, obgleich ihr Vorhandensein sich von selbst verstehen sollte, ein nicht so ganz gewöhnliches Lob. Die Musik ist nicht ohne Wärme und die Form hat nicht nur Geschick, sondern auch einen eleganten Schliff; nur thut das Ganze äußerlich etwas großartiger als der eigentliche Fond es fordert, woraus neben der Befriedigung doch auch das Gefühl einer gewissen Leere entspringt: der Hörer wird von dem Stoffe geistig nicht gesättigt. Günstiger als die übrigen Sätze wirkt der erste, ein Allegro appassionato C dur; sein motivisches Leben wie auch das Episodenwerk hat etwas Anziehendes; einzelne Züge bekunden recht überzeugend, daß die Phantasie wirklich freiwillig hergab, wie z. B. die obere Phrase auf pag 5 bis zur Mitte der Seite. Das Andante Cis moll ist zwar nicht gewöhnlich und macht hübsche Ansätze, doch dauernd wärmen kann es nicht; das Thema hat etwas Interessantes, doch auch Insipides, was vielleicht die eigenthümliche spannende Rhythmik macht, welcher gleichwol die wahre Seele fehlt. Das Allegretto con moto Des dur ist von still bescheidenem Wesen, doch liegt eigentlich Nichts darin, wenigstens nichts Rechtes; einige Tacte ausgenommen, ist der Satz (gegenüber dem vorigen) etwas geistlos — was den Componisten nicht verdrießen möge, denn er zeigte vorhin, daß er nicht geistlos zu nennen ist, der Moment des Schaffens wurde nur von ihm in seiner Ergiebigkeit überschätzt. Das Finale, ein Presto C dur, macht wieder einen höheren Aufflug; aber die Flügelkraft des Componisten ist schon ermattet und wir glauben nicht seinem froh bewegten Wesen — geben aber gern zu, daß er beim Schaffen selbst glaubte, er sei in der richtigen Finale-Lage. Im Ganzen giebt das Werk gegründeten Anlaß, dem Componisten Talent zuzusprechen und ihm ehrenhafte Anerkennung zu zollen. L. K.

Ad. Henselt, Op. 37. *Quatrième Impromptu* pour le Piano. Berlin, Schlesinger. Pr. ⅔ Thlr.

Henselt scheint sich nur noch zu wiederholen und auf die einstigen poetischen Erzeugnisse seiner tonkünstlerischen Muse zurückzudeuten. Obwol das Tonstück an sich, im polyphonen (Orgel-) Style gehalten, nicht ohne Interesse ist und den Meister immerhin erkennen läßt, so bleibt die Gesammtwirkung bei dem durchaus einförmigen, herbstlich fahlen Colorit, das die Composition trägt, ein nur schwächlicher, wozu die Wiederholungen und sequenzartigen Nachahmungen natürlich das Ihrige beitragen. G. R.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

August Schäffer, Op 50. Der Maikäfer. Berlin, Schlesinger. Part. und Stimmen ¾ Thlr.

Ein heiteres Lied, für Quartett oder Chor, welches, fein und sauber einstudirt, seinen Zweck nicht verfehlen wird. Der Schluß erscheint etwas gedehnt.

H. Sattler, Wanderlust und Morgengang. Magdeburg, Heinrichshofen. Part. und Stimmen 7½ Ngr.

Beide Lieder bilden Nr. 13 des Chor-Album, einer Sammlung Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Leichte, ansprechende Lieder ohne tieferen Inhalt: Nr. 2 dürfte die größere Wirkung machen.

Franz Commer, Op. 32. Zwölf Lieder für gemischte Stimmen. Heft 1. Berlin, Trautwein. Part. und Stimmen 5½ Ngr.

Das uns vorliegende Heft enthält drei kurze Lieder, die durch Anmuth, durch ihre volkstonartige Einfachheit gleich dem Volksliede sich schnell Freunde erwerben werden. Nr. 3 Weihnachtslied ist als das beste dieses Heftes zu bezeichnen, sodann folgt das 10tactige Nr. 2. Die schönsten Schäfchen.

Georg Schmidt, Op. 20. Sechs vierstimmige Lieder für gemischte Stimmen. Bremen. Part. und Stimmen 1 Thlr.

Ein achtungswerthes Liederheft, in welchem Nr. 2 und 5: Lied und Lerchenlied als besonders gelungen zu bezeichnen sind. Nr. 6: Mignon's Lied ist nicht warm genug aufgefaßt, namentlich ist der Schluß verfehlt. Welch Drängen liegt hier in den Textesworten und wie so ganz unbeachtet ist dies in der musikalischen Ausführung gelassen, ganz abgerechnet die Verstöße gegen eine richtige Betonung der Textesworte.

August Walther, Op. 14. Drei Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Leipzig, Fr. Kistner. Part. u. Stimmen 25 Ngr.

Wir freuen uns, in diesem Liederheft Gesangvereinen etwas Gediegenes empfehlen zu können. Morgenlied von Eichendorff, Frühlingsahnung von E. Geibel, Abschied von Eichendorff sind die Texte, welche der Componist gewählt und deren wohldurchdachte, treffend musikalische Ausführung von dem Ernste, mit welchem der Componist seine Aufgabe erfaßte, Zeugniß ablegen. Derselbe lehnt sich an Mendelssohn, was in dem zweiten äußerst lebendigen Liede „Frühlingsahnung“ besonders hervortritt. Ueberhaupt geben wir diesem Liede den Vorzug; sodann folgt Nr. 1 Morgenlied.

Für Frauenstimmen.

Graben-Hoffmann, Op. 29. Das Nachtigallenwäldchen. Berlin, Schlesinger. Part. und Stimmen 12½ Ngr.

Ein angenehmes Liedchen, in welchem Chor mit Solo wechselt. Leicht ausführbar, wird es bei gutem Vortrage gefallen.

Th. Schneider.

Lieder und Gesänge.

Für eine Singstimme mit Pianoforte.

Julius Weiß, Op. 48. Klänge aus der Kinderwelt. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. 6 Hefte à 20 Ngr. Berlin, Jul. und Heinr. Weiß.

Seit Taubert's Vorgang hat die Kinderlieder-Literatur rasch um sich gegriffen. Der Artikel fand guten Absatz, nachdem vorzüglich gewisse Primadonnen einen guten Boden darin fanden, ihre Koketterie zur Geltung zu bringen und naiv genug waren, das Publicum mit Nippsachfächelchen zu amusiren. Nun ist zwar nicht zu läugnen, daß Taubert hier und dort einen glücklichen Griff gethan hat und daß in manchen seiner Lieder der richtige Ton getroffen ist, allein das Raffinement blickt im Allgemeinen doch allzusehr durch und trübt in seiner wohlüberlegten Absichtlichkeit die Wirkung. Die vorliegenden 6 Hefte stehen den Taubert'schen entschieden nach; sie bestreben sich zwar, den Ton zu treffen, der diesen Liedern eigen sein muß, allein es mangelt ihnen die Frische und Ursprünglichkeit, die gerade hier am meisten am Platze sein soll. Mitunter findet sich zwar das eine oder andere, das nicht von dem Hauche der Reflexion angekränkelt ist; doch die Mehrzahl streift doch zu sehr an das Trockene und Hausbackene. Nun hat aber die Poesie gerade bei kleinen Sachen ein Wort mitzureden, insbesondere, wenn sie, wie das Titelblatt besagt, nicht nur den Kleinen, sondern auch den Großen gewidmet sein sollen. Emanuel Klitzsch.

Instructives.

Für Pianoforte.

A. Löschhorn, Op. 65. Etuden für Piano in fortschreitender Ordnung zur Beförderung der Technik und des Vortrags. Berlin, Julius Weiß. Heft 1. 2. 3. à ⅚ Thlr.

Von diesem umfangreichen Etudenwerke liegen uns — laut Anzeige — die drei ersten Hefte, „für Anfänger“ bestimmt, vor. Die drei folgenden Hefte (Op. 66) sind „für Fortgeschrittene“, und abermals drei Hefte (Op. 67) „für Geübtere“ bestimmt. Seine Tendenz bei Ver-

öffentlichung dieses Werkes hat der Hr. Verfasser deutlich genug auf dem Titel angekündigt, und wir haben nach genauer Durchsicht die Ueberzeugung gewonnen, daß der Schüler an der Hand dieses Etudenwerkes — da nun einmal gar viele Wege nach Rom führen — das vorgesteckte musikalische Ziel in stetigem Vorwärtsschreiten sicher erreichen werde. Keine der Etuden übersteigt den Raum einer Druckseite. Es ist dies zwar nur etwas sehr Aeußerliches, doch gewiß nicht zugleich etwas Zufälliges. Wir halten Uebungsstücke, die diesen Umfang nicht ungebührlich überschreiten, als für „Anfänger" durchaus geeignet, weil solche der Kraft und Ausdauer derselben angemessen erscheinen, ihm nicht zu harte und entmuthigende Geduldsproben auferlegen und seine Lust am Studium munter erhalten, indem sie ihm, wenn auch mehr nur scheinbar, ersichtlichere und schnellere Erfolge blicken lassen. Die vorliegenden 48 Etuden machen ihn mit den leichteren Tonarten bis zur 3 Kreuz- und 3 Been-Vorzeichnung (einschließlich der verwandten Molltonarten) bekannt, führen ihm alle auf dieser Stufe anwendbaren musikalischen Figuren, Begleitungsformen, Tact- und Vortragsbezeichnungen u. dgl. vor, sorgen für eine gleichmäßige Uebung und Ausbildung beider Hände, entfalten einen ansprechenden musikalischen Inhalt, vermeiden ebenso glücklich das Gebiet der Gemeinplätze, wie sie sich fern zu halten wissen von trockener und ermüdender Einförmigkeit. Wo es sich um Einübung einer besonderen Figur handelt, da läßt die Etude klüglich nicht die Absicht merken, weil das gar leicht „verstimmt". Die Absicht wird nicht angekündigt, aber sie wird erreicht. Die genaue Bezeichnung eines durchaus rationellen Fingersatzes wird Lehrern und Schülern gleich willkommen sein, sowie schließlich auch nicht vergessen werden möge, des vorzüglichen Notendrucks und der sonstigen Ausstattung des Werkes anerkennend zu gedenken. G. R.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Fr. Baumfelder, Op. 29. Gruß aus der Ferne. Clavierstück. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

———, Op. 33. Süßer Traum. Clavierstücke. Ebendas. Pr. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Veilchen- und rosenduftig, verliebt, galant, glacéhandschuht, parfumirt mit dem feinsten eau de fleurs d'orange: — so ist diese Musik, die in den Repertoiren aller empfindsamen Musikenthusiastinnen zu Ehren kommen wird. Ein leichtes, gefälliges Talent, anmuthige Unterhaltungsmusik zu schreiben, die selbstverständlich eine tiefere Befriedigung nicht gewähren kann, ist Fr. Baumfelder nicht abzusprechen. Die oben angezeigten Compositionen werden ein trauliches Dämmerstündchen, in dem die gewichtigeren Angelegenheiten des Lebens schweigen und wir zu süßem Nichtsthun aufgelegt sind, angenehm ausfüllen. Mehr hat der Componist sicherlich nicht beabsichtigt. Der Claviersatz ist rein und wohlklingend und ohne Schwierigkeit auszuführen. G. R.

Tänze und Märsche.

Für Pianoforte.

H. Saro, Op. 33. „Wie schön bist du", Marsch für Pianoforte. Breslau, F. E. C. Leuckart. Pr. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

———, Op. 38. Orpheus-Marsch für Pianoforte, über Motive aus der Oper „Orpheus in der Unterwelt." Berlin. Ed. Bote und G. Bock. Pr. 5 Ngr.

———, Prinz Friedrich-Wilhelm-Marsch für Pianoforte (Preis-Marsch von 1856). Ebendas. Pr. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

———, Defilir-Marsch für Pianoforte (Preis-Marsch von 1859 und Königl. Preuß. Armee-Marsch Nr. 176). Ebendas. Pr. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

———, Op. 29. Infanterie-Signale, Polka für Pianoforte. Breslau, J. Hainauer. Pr. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Der Componist dieser Märsche und Tänze, welche den besten Strauß'schen Compositionen dieses Genres beizuzählen sind, ist als Militairmusikmeister des Kaiser Franz Garde-Grenadier-Regiments zu Berlin nicht nur ein praktisch und theoretisch tüchtiger Militairmusikmeister, es hat derselbe auch als talentvoller Schüler des königl. Kammermusikus Böhmer, verschiedene effectvolle Concertouverturen, Symphonien und eine Oper componirt. Die oben angeführten Piècen werden, da sie auch für Streich- und Militairorchester erschienen sind, eine willkommene Gabe für solche Orchesterdirigenten sein, die Salonmusik ausschließlich zu cultiviren haben. Th. Rode.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 1. Februar 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 6.

Vierundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Gekrönte Preisschrift.

Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik.

Von

Dr. F. P. Graf Laurencin.

(Fortsetzung.)

Es bleibe hier unentschieden, ob Liszt, angeregt durch Weitzmann's schon 1853 im Druck erschienene Brochure, oder ob er freithätig in seiner bis jetzt noch handschriftlichen Faustsymphonie zu so umfassenden Experimenten mit dem übermäßigen Dreiklange vermocht worden sei. Kurz: der erste Satz dieses in jeder Richtung gewaltigen Tonwerkes hat den übermäßigen Dreiklang zu seiner entschiedensten Exposition, Verwicklung und — fast möchte man sagen — auch zu seiner Katastrophe.

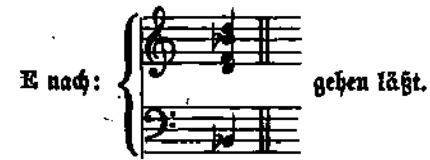
Leider kann ich — auf blos einmaliges Hören und ganz flüchtigen Durchblick der Partitur gestützt — nur andeuten, nicht mit Bestimmtheit eingehen oder gar citiren. Ich muß in diesem Falle bei der ganz allgemeinen Bemerkung stehen bleiben, daß Liszt diesem Accorde theils durch gänzlich unvorbereitete Ankündigungen, theils wieder durch streng organisch entwickelte Lösungen bald dämonische, bald ewigweiblich zarte, bald humoreske, pathetische, mit Einem Worte tiefsymbolische Wirkungen abgewonnen hat. Diese Bemerkung gilt selbstverständlich ganz abgesehen von allen übrigen reinmusikalischen und dichterischen Glanzseiten der ganzen Liszt'schen Faustsymphonie.

Wäre mir in jener unvergeßlichen Stunde des 7. Juni 1859, wo Liszt mir seinen ganzen „Faust" am Clavier zu verlebendigen so liebenswürdig gewesen, Weitzmann's Brochure vorgelegen, so steht fürwahr die Wette, daß Ohr und Auge mir gewiß die meisten der dort nachgewiesenen Schritte, wo nicht gar eine noch reichere Fülle derselben, vergegenwärtigt hätte. Der Leser entschuldige diesen reinpersönlichen Uebergriff. Wem aber so geistvollen Tonbildungen gegenüber nicht die Seele überginge, der wäre in der That nicht werth, ein Musiker zu heißen. Möge diese Andeutung, welcher bis jetzt leider alle Wege gründlicher Ausführung versperrt sind, einstweilen genügen, um — wenn möglich — die Veröffentlichung dieses Capo d'opera Liszt's zu beschleunigen! Andrerseits mag doch wenigstens dieser Hinweis auf Liszt's bis jetzt entschieden großartigste harmonische That dazu beitragen, die von Weitzmann so erschöpfend begründete Thesis der fast beispiellosen modulatorischen Dehnbarkeit des übermäßigen Dreiklanges in eine neue Phase frischen Lebens einzuführen.

Die alte Schule hat diesen Accord gar nicht gekannt. Das musikalische Mittelalter hat ihn höchstens durchgehend geduldet. Die neuere Zeit, etwa mit C. M. v. Weber, Spohr und Marschner beginnend und mit Mendelssohn geschlossen, hat mit dem übermäßigen Dreiklange zwar häufig, doch immer nur im Sinne einer laufenden Post verkehrt. Wie Beethoven zum ersten und letzten Male in der Ouverture zu „König Stephan", so hat auch Mendelssohn dem eben inredestehenden Accordgeschöpfe nur ein einziges Mal — und auch nur höchst flüchtig — den Schein eines Selbstlebens verliehen. Es geschah dies in seiner Athalia-Ouverture, deren eigentliches Thema ganz frei mit dem Accorde:



einsetzt, den obersten Ton F aber unmittelbar darauf durch E nach:



gehen läßt.

Wie gezeigt, ist der fragliche Accord erst durch Schumann in wenigen Beispielen nach seiner selbstständigeren Wesenheit aufgefaßt und hingestellt worden. Berlioz, der sonst so kühne Schiffer auf dem Meere der Harmonien, hat seltsamerweise vom übermäßigen Dreiklange als einem selbstständigen Accordgeschöpfe Umgang genommen. Inwiefern Wagner hier eine Ausnahme mache, wurde schon oben erwähnt. Diese Ausnahme war indeß nur sehr flüchtiger Art. Erst Liszt hat den übermäßigen Dreiklang dahin gestellt, wo

er zu stehen volles Recht hat. Er ist ein Dreiklang, folglich ebenso verwendbar, wie alle ihm verschwisterten Unterarten.

Das unumschränkte musikalische Spruchrecht des übermäßigen Dreiklanges ist daher seit Weitzmann theoretisch, seit Liszt's „Faust" auch praktisch vollkommen sichergestellt. Es wird daher auch in Bezug auf diesen Punct jede Musiklehre ein schlechtes Spiel haben, die noch gesonnen wäre, in unseren Tagen nach ausgelebten Grundsätzen oder — besser gesagt — Vorurtheilen zurückzugreifen. Ein Trachten solcher Art wird unter allen Umständen als Sisyphusarbeit sich bloßstellen.

Hat Liszt schon im Reiche der Dreiklänge ein so durchgängig freies Schalten bewiesen, so liegt die Voraussetzung nahe, daß seine romantische Muse sich im Gebiete der sogenannten Dissonanzharmonien noch bei Weitem unumschränkter gebahren werde. So ist es denn auch. Ich will bezüglich dieses Punctes nur den ohnehin sehr ergiebigen Schacht seiner dem gesammten norddeutschen Publicum vielleicht noch minder vertrauten Graner Messe auszubeuten versuchen. Denn Liszt's „symphonische Dichtungen" betreffend, hat Dräseke in seiner Analyse dieser Werke auch nach jener Sphäre schon möglichst Erschöpfendes geboten. Ebenso ist Lobe in seiner umfassenden Zergliederung des „Tasso" dem Sprudelquelle der vom Symphoniker Liszt theils geschaffenen, theils auf eigenthümliche Art benützten zusammengesetzten Accordfolgen auf die Spur gedrungen.

Liszt's Festmesse aber ist noch von Wenigen gekannt, von der mindesten Zahl aber erkannt worden. Sie ist in harmonischer Beziehung ein so scharf abgegrenztes Sonderwesen, daß eine Umschau nach ihren mannigfaltigen Accordverwebungen vollauf zu thun hat, um letzteren selbst nur annähernd beizukommen. So vertheidigt z. B. der aufwärts drängende, ganz genau befolgte Stufengang des Basses vor jedem in Weitzmann's und Dräseke's Feststellungen heimischen Musikersinne folgendes merkwürdige Accordgewebe Liszt's:



Diese Sequenz zieht sich in ganz gleicher Folge bis zu dem Accorde: fort. In seine Grundharmonien zerlegt und vollständig angeführt, würde nämlich dieses Beispiel ein — gesanglich genommen — halbtönig, accordlich aufgefaßt, hingegen ein enharmonisch gezeichnetes Tonbild ergeben. Die Elemente der Chromatik und Enharmonik stehen aber nach neuester Theorie, ja in solcher Abgliederung sogar nach älteren Anschauungsweisen im guten Rechte.

Schließlich möchte ich noch auf einen Septimenaccord hinweisen, den Liszt auf eine ebenso wirkungsvolle als probehältige Art verwendet. Es ist hiermit der von M. Hauptmann mit dem treffenden Ausdrucke: „Septimenaccord der Oberdominantquint des übergreifenden Molltonartsystems" bezeichnete Accord gemeint. Die althausbackene Theorie hat diesen wunderlichen Accord ganz einfach Terzquartaccord mit übermäßiger Sexte, oder auch übermäßigen Terzquartsextaccord genannt.

Liszt hat nun diesem Accorde die merkwürdigsten Stellungen abgewonnen. So führt er ihn im Crucifixus seiner Graner Messe mit schlagender Wirkung ein. Ja, er geht noch weiter, und läßt diesem zermalmenden Accorde, der über dem Baßtone Gis erklingt, die erste Versetzung des Gis moll-Dreiklanges folgen. Dieses Verfahren spinnt Liszt in halbtöniger Folge durch längere Zeit mit stets wachsender Gipfelung fort. Der Modulationszug dieser ganzen Stelle läßt sich auf folgende Accorde zurückführen:



Die Stufenfolge des Basses kennzeichnet sich durch strengste Halbtönigkeit. Die sieben ersten Schritte dieser eben angeführten Accordfolge haben die Töne F und G als gemeinschaftliches Merkmal. Den achten und neunten Accordschritt verbinden wieder die Intervalle B, D und Gis. Die Weiterführung vom neunten zum zehnten und elften Passus rechtfertigt sich durch das in allen dreien fortklingende E. Es ist demnach diese ganze Modulationskette nach allen jenen für die neuere Tonwissenschaft noch brauchbaren, d. h. schon vom Grunde aus freisinnigen Regeln über die Folgebefugniß der Intervalle und Accorde vollständig gerechtfertigt.

Dasselbe Princip beherrscht nun auch alle weiteren Experimente, welche Liszt in diesem Crucifixus mit jenem vollbürtigen Bruder des übermäßigen Dreiklanges vornimmt. Vor Liszt hat — meines Erinnerns — kein Tondichter diesen doppeltübermäßigen Accord mit so durchgreifender Consequenz und überraschender Wirkung angewandt. Bedürfte es für Einen, der Liszt's Faustsymphonie gehört, noch eines Beleges für die Wahrheit, daß es die Pflicht aller Mit- und Nachwelt sei, Liszt's Logik und Poesie der Harmonik in die ersten Reihen ihrer Zeit und Richtung zu stellen, so würde zu solchem Ende die erwähnte Stelle, ja das ganze Credo seiner Graner Messe vollkommen genügen.

(Fortsetzung folgt.)

Aphoristische Bemerkungen in Betreff des „Allgemeinen deutschen Musikvereins"

von

Theodor Rode.

Die zweite allgemeine Tonkünstler-Versammlung, welche Ende Juli in der Residenz der kunstsinnigen und kunstfördernden Großherzöge von Sachsen-Weimar stattfinden wird, erkennt als Hauptzweck diesmal die Berathung und endliche Feststellung der Statuten des „Allgemeinen deutschen Musikvereins." Dr. Brendel, der von der 59er ersten Leipziger

Tonkünstler-Versammlung ernannte Vorsitzende für die erwählte Commission zur Berathung und Entwerfung der Statuten, hat durch die Nr. 11 des 53. Bandes d. Bl. diese Statuten bereits veröffentlicht, so daß jeder sich dafür Interessirende schon jetzt genauere Kenntniß von ihrem Inhalte nehmen kann.

Wenn bei der Organisation des Vorstandes darin gesagt ist, die Mitglieder des „Gesammtvorstandes“ befinden sich in beliebiger Weise auch an anderen Orten als Leipzig, so könnten dies selbstverständlich, nach der Devise des Vereins zu urtheilen und zu schließen, nur deutsche Orte sein. Nun gehören aber zu dem Vereine laut schriftlicher Beitrittserklärung von 1859 bereits Russen, Schweden, Holländer, Schweizer, Engländer, Amerikaner &c. als Mitglieder zu diesem „deutschen Musikvereine.“ Solche könnten also nach dem Wortlaut der Statuten nicht Vorstands-, ja nicht einmal überhaupt Mitglieder werden. Diese aber auszuschließen, lag durchaus nicht in der 1859er allgemeinen Tonkünstler-Versammlung, sondern diese wollte den Kreis zur Betheiligung daran so weit wie möglich gezogen haben. Dies waren ja denn auch nur die Gründe, durch welche die nichtdeutschen Tonkünstler sich angezogen fühlten, die „Allgemeine Tonkünstler-Versammlung“ 1859 zu Leipzig so außerordentlich zahlreich zu besuchen, ein genügender Grund, einsehen zu lernen, welche riesigen Fortschritte bereits die Richtung der „Neudeutschen Schule“ außerhalb Deutschlands gewonnen. Deßhalb ist es auch nothwendig, den Musikverein nicht als einen „Deutschen“, sondern vielmehr als einen „Allgemeinen“ zu proclamiren. Nur dadurch könnten wir bewirken, daß die zweite Tonkünstler-Versammlung zu Weimar, gleich der ihrer Schwesterstadt Leipzig, ein bedeutendes Contingent nicht-deutscher Tonkünstler aufzuweisen hätte.

Wurde nun schon erwähnt, daß der zu gründende Musikverein nur dann eines sicheren Bestehens sich werde erfreuen können, sobald auch der Staat sich daran betheilige, so hätte dies Etwas für sich, wenn dies bei den verschiedenen Nationalitäten der Mitglieder (einige 20 Nationen finden bis jetzt schon ihre Vertretung) überhaupt zu ermöglichen wäre. Lassen sich doch die verschiedenen Duodezstaaten Deutschlands nicht unter den längst gewünschten „einen Hut“ bringen, und man wollte hierbei den Versuch machen, diese verschiedenen Nationalitäten zu einer staatlichen, einheitlichen Tonkünstlerfamilie zu vereinen?! — Der Theorie, aber nicht der Praxis nach könnte dieser Plan seine Realisation finden. Dazu kommt noch, daß der Vorstand, auf Dualismus beruhend, aus einem sächsischen (Leipziger) und einem combinirten Gesammtvorstande bestehen soll. Dabei soll der letztere als Gesammtvorstand dem ersteren, der doch nur Specialvorstand ist, als Theil untergeordnet sein, da die Section des Leipziger Vorstandes den eigentlichen Mittelpunct bilden wird. Darauf würde kein anderer Staat eingehen. Wie in der Politik, würde man hier die Vielstaaterei, also „Verschiedenartiges“ anstatt einen Staat, „Einheitliches“, haben. Kein einziger Staat ließe hierbei die Ansprüche und subjectiven Interessen seiner Mitglieder fallen. Würde beispielshalber der österreichische oder preußische Staat seine Rechte hierfür summarisch wol an den sächsischen Staat abzutreten gewillt sein, oder umgekehrt? — Ich bezweifle beide Fälle. Giebt jeder Staat die Mittel zur sicheren Existenz dieses Vereins, so wird auch jeder Staat einen Theil der Verwaltung haben wollen und müssen. Dies ist nicht mehr als recht und billig. Der Staat wird aber als oberste Behörde in der Person des Ministers repräsentirt. Wir würden also, da der Musikverein viellei[illegible] hat, auch ebenso viel sorgende und mitsprechende Staatsminister haben müssen, die wiederum in allen Fällen der Verwaltung von mindestens ebenso vielen Räthen umgeben sind, die wieder durch eine noch größere Anzahl Schreiber &c. ihre Unterstützung erhalten müßten. Wo soll dies hinaus? Da könnte es möglicher Weise mehr Beamte als Musikvereinsmitglieder geben. Wir glauben nun ganz und gar nicht, daß einem Minister, resp. Rath, Schreiber &c., wenn er auch etwas oder mehr musikalisch ist, sein Herz so für die Tonkunst schlägt, wie einem Tonkünstler von Fleisch und Blut. Deßhalb rathen wir aus innerster Ueberzeugung dazu, weil die Nationalitätsinteressen die einzelnen Staaten von der Ueberwachung und Sicherung des Musikvereins fernhalten werden, daß die **Musiker**, als die lebensfähigen und wahren Vertreter dieses Vereins, selbst denselben überwachen und fördern. Dies geht auch ganz gut nach den entworfenen Statuten. Dem Gesammtvorstande könnte vielleicht noch ein aus sechs Mitgliedern bestehender Musikrath beigegeben werden. Derselbe dürfte nicht administrirend, sondern lediglich begutachtend wirken. Dies wären so im Allgemeinen meine Ansichten bei der Gründung des „Allgemeinen Musikvereins.“

Nachschrift der Redaction. Wie wir schon bei der Veröffentlichung unseres Statutenentwurfs zur Prüfung desselben aufforderten, und diejenigen, welche sich bei der Versammlung zu betheiligen gedenken, namentlich aber die Herren Commissionsmitglieder, ersuchten, den Gegenstand in Erwägung zu ziehen, so war uns auch obige Mittheilung willkommen, und wir möchten in Folge davon auffordern, auch weiterhin in der Zeit bis zur Versammlung immer vorläufig in d. Bl. alle etwaigen Bedenken und Einwürfe zur Sprache zu bringen.

Was den oben zunächst berührten Punct betrifft, so ist es durchaus nicht die Absicht, Ausländer auszuschließen. Diese sind im Gegentheil, was schon bei der früheren Versammlung anerkannt wurde, sehr willkommen, wie denn überhaupt nur eine möglichst zahlreiche Betheiligung die Zwecke des Vereins fördern kann. Der Vorstand aber, wenigstens die wirklich activen Mitglieder desselben, können nicht in der ganzen civilisirten Welt zerstreut wohnen. Was müßte das für ein Geschäftsgang sein, und welche Kosten würden entstehen, wenn erst bei jedem der zu fassenden Beschlüsse in Rußland, in Amerika u. s. w. angefragt werden müßte? Auf solche Weise würde in Wahrheit gar Nichts zu Stande kommen. Der wirklich active Vorstand muß daher seinen Sitz zum Mindesten in Deutschland haben, und nur solche Vorstandsmitglieder, denen keine bestimmte Thätigkeit zugewiesen ist, — für den Fall, daß solche ernannt werden, — könnten davon eine Ausnahme machen. Allerdings sind wir der Ansicht, daß ebenso wenig der Sitz des Vorstandes auf **eine** Stadt beschränkt sein kann. Das Terrain jedoch, über welches sich derselbe verbreitet, darf ebenso wenig ein allzu umfangreiches sein. Im Allgemeinen ist noch Folgendes zu bemerken: wie Deutschland gegenwärtig den Mittelpunct der gesammten Tonkunst bildet, so muß auch der Verein ein deutscher sein, obschon Ausländer ersucht sind, demselben sich in möglichst großer Zahl anzuschließen. Eins aber ist dabei noch in weitere Erwägung zu ziehen: ob nämlich in gleicher Weise die Ausländer an allen Zwecken des Vereins betheiligt sein können, oder ob diese Betheiligung bei Ausländern nur auf die künstlerische Seite des Unternehmens zu beschränken wäre?

Das zweite Bedenken des Herrn Einsenders beruht ledig[illegible] Verein den rechten

Halt gewinnen, so darf er nicht lediglich Privatsache sein. Dabei ist aber durchaus nicht davon die Rede, daß jeder Staat, in dem ein paar Mitglieder wohnen, um seine Betheiligung angegangen werden müßte. Im Gegentheil: nur **eine** Regierung wäre um ihre Beaufsichtigung und Controle anzugehen, in allen anderen Ländern wäre blos, wenn dies — was ich nicht weiß — überhaupt nothwendig ist, um Genehmigung nachzusuchen. Ueberhaupt aber wurde bei einer solchen als wünschenswerth bezeichneten Betheiligung des Staates noch gar nicht an eine positive Unterstützung gedacht. So höchst erwünscht dieselbe wäre, so weit sind wir wol zur Zeit noch davon entfernt, und wir müssen zunächst vollkommen zufrieden sein, wenn nur ein Staat als beaufsichtigende Behörde sich dafür interessirt.

Erstes Liszt-Concert in Wien.

Besprochen von

Eduard Kulke.

Während Richard Wagner seit drei Jahren in Wien Triumphe feiert und seine musikalischen Dramen im wahren Sinne populär geworden sind, findet Franz Liszt hier im Allgemeinen noch einen sehr sterilen Boden vor. Die Ursache dieser Erscheinung ist eine ganz natürliche. Dem dramatischen Dichter steht die Bühne zu Gebote, nicht also dem Symphoniker. Richard Wagner will zwar gerade in diesem Umstande größere Hemmnisse und Schwierigkeiten für den Dramatiker finden, weil dieser eben von der Bühne abhängig, und das Verständniß seines Kunstwerkes von der mehr oder minder künstlerischen Ausführung der darstellenden Kräfte bedingt ist. Allein es darf nicht vergessen werden, daß auch das symphonische Kunstwerk zum richtigen und vollen Verständnisse einer gediegenen Ausführung von Seiten des Orchesters bedarf, daß also der praktische Erfolg eines symphonischen Kunstwerkes, obgleich nicht in demselben Grade wie der des dramatischen, von äußeren Zufällen abhängig ist. Die Vortheile aber, welche die Bühne dem Dramatiker bietet, fallen für den Symphoniker gänzlich weg. Beethoven ist heute noch nicht so populär, wie Mozart. Die neunte Symphonie, wenn sie auch nicht mehr wie von weiland Ulibischeff als Product des Wahnsinnes betrachtet wird, kann an Popularität keinesfalls mit „Don Juan" wetteifern. — Der Concertsaal ist nicht Jedermann so zugänglich, wie das Opernhaus. Die Symphonie wendet sich mehr an die Innerlichkeit des Menschen, als das Drama, welches durch die dargestellte Handlung, durch den äußeren objectiven Vorgang sich nicht nur an den inneren, sondern auch an den äußeren Menschen wendet; die Symphonie hat also einen viel engeren Kreis, ein viel exclusiveres Publicum; endlich wird die Symphonie nicht so oft aufgeführt als eine Oper. Man vergleiche das Opern- und Concertrepertoire und sehe, wie vielmal jährlich der „Don Juan", wie vielmal die neunte Symphonie zu Gehör gebracht wird. Es ist daher nicht zu verwundern, daß „Tannhäuser", „Lohengrin", „Holländer" für unser Publicum bekanntere Werke sind, als „Dante", Bergsymphonie u. s. w.

„Les Préludes" — die Graner Messe — und der „Prometheus" sind die Werke, die bis jetzt in Wien öffentlich aufgeführt wurden. Zwischen jeder Aufführung liegt eine ziemlich geraume Zeit, und für das Verständniß Liszt's ist bis jetzt hier Wenig oder gar Nichts erreicht. Sie erinnern sich noch meiner Mittheilungen über den „Prometheus" und wissen, daß derselbe eben vollständig unverstanden blieb. Seit jener Aufführung haben wir von Liszt Nichts zu hören bekommen. Für Hrn. Capell-M. Dessoff, der die philharmonischen Concerte leitet, scheint Gade die Spitze der musikalischen Entwicklung zu sein. Wol vernimmt man von einer bevorstehenden Aufführung der Wagner'schen Faustouverture und des Pilgermarsches aus Berlioz' Haraldsymphonie; allein wenn sich dies auch bestätigt, so sind solche Erscheinungen nur sporadisch, können nur als schüchterne Wagnisse, als Experimente betrachtet werden, — keinesfalls geben sie Zeugniß von einem principiellen Vorwärtsgehen mit dem Geiste der musikalischen Bewegung bis auf die Gegenwart, bis auf die letzten und bedeutendsten Spitzen derselben. Daher diese gleichsam verstohlene Einschmuggelung eines Berlioz'schen Fragmentes; daher auch dieses gänzliche Ignoriren Liszt's. Selbst Professor Herbeck, der tüchtige Dirigent der Gesellschaftsconcerte, dem wir im vorigen Jahre die Prometheusouverture zu verdanken hatten, scheint in seinen anerkennenswerthen Bestrebungen auf Hindernisse zu stoßen, die nicht allzuleicht aus dem Wege zu räumen sind. Alles in Allem genommen findet Liszt hier bei der Unzahl von Concerten, die in einer Saison stattfinden, fast gar keine Berücksichtigung. Höchstens, daß sich eine Clavierspielerin hier und da herbeiläßt, eine Liszt'sche Clavierparaphrase zu spielen, um bei besonderer Anerkennung des genialen Virtuosen mit desto größerer Hartnäckigkeit den Componisten zu verläugnen.

Unter so bewandten Umständen hatten wir in freilich erzwungener Resignation schon ganz darauf verzichtet, im Laufe dieser Saison noch Etwas von Liszt zu hören.

Mit der Ankunft Carl Tausig's tritt aber in diesen Verhältnissen ein großartiger Umschwung ein. Tausig veranstaltet einen Cyklus von Orchesterconcerten, in denen nur Compositionen von Liszt zur Aufführung kommen. Das erste dieser Concerte fand bereits am 20. Januar Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaale unter Leitung des jungen Künstlers und unter Mitwirkung des Hofoperntheaterorchesters statt.

Der Erfolg dieses Concertes war ein so immenser, daß ich es jetzt, wo ich dieses schreibe, fast selbst noch nicht glauben kann, da ich, — offen gestanden die vorjährige Prometheusaufführung im Gedächtniß, — nicht ohne Besorgniß der Aufnahme der gebotenen Compositionen seitens des Publicums entgegensah. Sowol die Orchester- als Clavierwerke wurden mit lebhaftem Jubel begrüßt, Tausig wurde nach jedem Tonstücke gerufen, und Beide, sowol Liszt als Tausig, haben beim Publicum den schönsten Sieg errungen.

Erfahren Sie zuerst das Programm: „Festklänge", zweites Concert (A dur), Valse impromptu, Rhapsodie hongroise, Festmarsch zur Goethe-Jubiläumfeier, Scherzo und Marsch und zum Schluß „Die Ideale."

Wir beabsichtigen nicht, in diesem Berichte eine auf Einzelnheiten eingehende Analyse der hier genannten Tonstücke zu bieten. Was zunächst die „Festklänge" betrifft, so ist den Lesern der „Neuen Zeitschrift" und der „Anregungen" noch die Analyse von Felix Dräseke gegenwärtig (3. Band der „Anregungen" 1858). Meine Bemerkungen werden daher mehr aphoristischer Natur sein und mehr auf den idealen Gehalt dieser Werke hinweisen.

In Bezug auf das Programm für die „Festklänge" glauben wir von Dräseke's Auffassung nicht sehr abzuweichen, wenn wir in Kürze Folgendes aufstellen:

Ein großes, allgemeines, volksthümliches Fest ruft eine

bewegte Menge froher Menschen, die Freude auf der Stirne, den Himmel in der Brust, in seine Zauberkreise.

Pauken und Trompeten verkünden die Ankunft edler, befreundeter Gäste.

Gleichwie bei den olympischen Spielen der Griechen eine heilige, große Gemeinde sich versammelte zu großen Zwecken, also auch hier; und wie dort jeder Große Gelegenheit hatte, für seine Thaten die Anerkennung von Tausenden zu ernten und zum Schlusse als Sieger begrüßt zu werden, so tritt uns auch hier in der Schaar der Versammelten ein Held des Festes entgegen, weit über die Anderen hinausragend, und sein Sieg ist seine Freude, und seine Freude ist die Freude Aller. Den Preis empfängt er aus der Hand eines anmuthigen Weibes, und die innige Theilnahme, die von allem Neid und aller Mißgunst freie Uebereinstimmung Aller mit der Anerkennung des sieghaften Helden steigert die Freude zum höchsten, begeistertsten Ausdruck, der Tausende von Menschen von einem einheitlichen, hocherregten Gefühl ergriffen zeigt, dessen Erinnerung dann jedem Einzelnen eine einzige bleibt.

Man wird leicht begreifen, daß wir die Gestalt des Helden in dem Hauptmotive finden, welches sich durch die ganze Dichtung hindurchzieht, bis es dieselbe endlich im höchsten Glanze und in äußerster Pracht abschließt, während die anderen Motive, die um das Hauptmotiv gruppirt sind, die anderen Gäste andeuten. Die Gestalt des Weibes ist das auch von Dräseke angedeutete Motiv, welches wir das weibliche nennen möchten.

Die Schönheit der „Festklänge" zu beschreiben, wäre ein vergebliches Bemühen, aber so Viel muß doch bemerkt werden, daß kaum ein anderes Tonstück gedacht werden kann, welches diese symphonische Dichtung an Glanz- und Prachtentfaltung überträfe.

Für das andere symphonische Gebilde: „Die Ideale" bildet bekanntlich Schiller's Gedicht die Grundlage. Der Jüngling tritt in die Welt, seine Seele ist voll des Ideals, das er sich gebildet, in seinem Aufschwunge lebt für ihn Alles, selbst das Seelenlose; doch nicht so, wie ers geträumt, findet er die nackte Wirklichkeit, er ist enttäuscht.

Da bleibt ihm ein süßer Trost, die Freundschaft und die Beschäftigung, die nie ermattet. Durch sie gelangt er dahin, des Lebens höchsten Zweck zu erreichen, nämlich das Festhalten und die unaufhaltsame Bethätigung des Ideals.

In dieser Dichtung hat der Meister einen Grundsatz von La Rochefoucauld:

„Ce n'est pas assez d'avoir des grandes qualités
Il en faut savoir l'économie"

aufs Eminenteste bewährt. Man kann sagen, daß er hier aus wenigen Tönen eines der großartigsten Musikstücke geschaffen, und in der That ist dieses Werk in Bezug auf thematische Gestaltung hochbedeutend. Das eine Motiv, wie verschiedenartige Verwandlungen erfährt es, unter welchen verschiedenartigen Gestaltungen tritt es uns entgegen, und immer erkennen wir es wieder, es mag uns in Dur oder Moll, es mag uns als Sehnsucht nach dem Ideal, als verzweifelte Resignation, es je zu erreichen, oder als ein Sichaufraffen zur nie ermattenden Beschäftigung begegnen.

Hält man diese beiden symphonischen Kunstwerke gegen einander, so wird es in der That schwer, dem einen vor dem anderen unbedingt den Vorzug einzuräumen. Es ist jedes schön in seiner Art. Doch gelangen wir durch die Vergleichung zu folgendem Resultate. Die „Ideale" und die „Festklänge" bilden der Anlage und der Ausführung nach Gegensätze. Während „Die Ideale" sich durch thematische Durchführung gleichsam aus einem Motiv aufbauen, finden wir in den „Festklängen" einen verschwenderischen Reichthum an Motiven. Obwol auch hier z. B. die Polonaise sich aus einem früheren Motive entwickelt, so ist doch im Allgemeinen die thematische Gestaltung zurücktretend gegen die Reichhaltigkeit von selbstständigen Motiven und Themen. Während aber andrerseits die „Ideale" ihre Mannigfaltigkeit durch die Metamorphose eines Motives erlangen, während hier wunderbare Steigerungen den Ausdruck zur höchsten Spitze gipfeln, z. B. die Stretta, die erst im $^3/_4$ Tacte, sodann rhythmisch verändert im $^2/_4$, endlich durch einen harmonischen Wechsel auf der None der Dominante erscheint; finden wir wieder in den „Festklängen" den bunten Wechsel von Themen, die große Mannigfaltigkeit und Reichhaltigkeit der Motive durch das geistige Band zur Einheit concentrirt und zusammengehalten.

Diese Gegensätze in der äußeren Form sind aber bedingt durch die jeweilige zu Grunde liegende poetische Idee. In den „Festklängen" herrscht zwar eine Stimmung, nämlich eine festliche, aber so, wie sie sich in verschiedenen Personen wiederspiegelt, und je nach der Individualität dieser Personen haben wir verschiedene dieselbe andeutende Themen, das eine klingt zart, das andere bewegter, das eine ruhig, das andere im hellen Siegesbewußtsein. In den „Idealen" dagegen ist es eine Person, welche die verschiedenen Stimmungen ausspricht; da ist es denn auch immer das eine Motiv, das nach der jeweiligen Stimmung, wie bereits erwähnt, immer einen anderen Charakter annimmt. (Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Selten hat eine musikalische Aufführung in so ganz ungetheilter, harmonischer Weise uns beschäftigt, so ganz den Eindruck einer vollwichtig künstlerischen That hinterlassen, als das siebente Concert des Musikvereins Euterpe (für Kammermusik) am 29. Januar. Das hatte doppelten Grund: zuerst fanden wir ein Programm vor, welches in seiner ganzen Anordnung für alle ähnlichen Gelegenheiten als Beispiel dienen kann, welches aus jeder Epoche der Neuzeit das Beste gab, ohne irgend eine Koketterie mit virtuosen Standpuncten, rein auf den geistigen Kern der Kunst gerichtet; und dann war die Ausführung sämmtlicher Tonwerke derart, daß man sie durchweg als eine höchst gelungene bezeichnen muß. — Ein lieber Gast war uns Frl. Emilie Genast aus Weimar, die durch ihren Liedervortrag hier wieder wie früher im Gewandhause und bei der ersten Tonkünstler-Versammlung Alles entzückte. Trotzdem, daß ihre liebliche, aber nicht sehr kräftige Stimme in letzter Zeit an verschiedenen Orten sehr in Anspruch genommen worden, brachte sie die vier von ihr gewählten Stücke: „Waldesgespräch" von Schumann, „Gretchen am Spinnrad" von Schubert, „Mignon" und „Loreley" von Liszt zu einer Geltung, daß der jedesmalige allgemeine feurige Beifall und Hervorruf wohl erklärlich erschien. Wir wissen zu ihrem Lobe Nichts hinzuzufügen; wo die große Technik des Gesanges sich völlig mit dem Walten der Seele verschmelzt, darf

die Kritik schweigen. Von den beiden Liszt'schen Liedern war die reizende „Loreley" Manchem seit der Tonkünstler-Versammlung in gutem Gedächtniß; auch die von Liszt neuerdings nach der declamatorischen und charakterisirenden Seite hin ansehnlich geänderte „Mignon", hier noch neu, gewann im Sturme die allgemeine Liebe; sie ist aber auch ein Prachtstück an Erfindung, an Beherrschung der Stimmung; wir unserentheils müssen bei dieser Gelegenheit nochmals betonen, wie Liszt's sämmtliche Liedcompositionen zu dem Besten in der Tonkunst überhaupt zählen. — Eröffnet ward der instrumentale Theil in würdiger Weise durch Volkmann's außerordentlich schwieriges und wol hauptsächlich deßhalb in Leipzig bis dahin noch nicht vorgeführtes Trio in Bmoll, Op. 5, von den HH. v. Bronsart, Haubold und Krumbholz mit feiner Auffassung und mit höchster Präcision durchgeführt. Von den Ausführenden war neben v. Bronsart auch der Violinspieler Haubold durch frühere Leistungen bereits bekannt; der junge Violoncellist Krumbholz, seit Kurzem im hiesigen Gewandhausorchester angestellt, documentirte sich als ein technisch sehr tüchtiger Künstler von vollem, gefälligem Tone und eingehendem Verständniß. Das Werk, seinerzeit als das erste im durchgreifenden Sinne bemerkenswerthe Volkmann's von Th. Uhlig in d. Bl. eingeführt, zählt bekanntlich zu den hervorragendsten, erfindungsreichsten dieser Gattung. Ein gewaltiger Schwung, eine innige Gluth sprechen sich in durchaus frei, aber sicher behandelten Formen aus; möchten recht viele Kammermusik-Institute die dankbare Aufgabe auch zu der ihrigen machen! Hr. Haubold allein spielte mit Hrn. Weißheimer die drei Phantasiestücke Op. 73 von Schumann (ursprünglich für Clarinette und Pianoforte). Ersterer bewährte sich darin als trefflich geschulter Geiger, dem vielleicht mehr Uebung im Solovortrage auch noch größere Nuancirung nahelegen wird. Weißheimer führte seinen Clavierpart in diesen Stücken wie die Begleitung sämmtlicher Lieder mit gründlichem Verständniß aus. — H. v. Bronsart, wie Frl. Genast wiederholt empfangen, entwickelte in dem Vortrage der chromatischen Phantasie und Fuge von S. Bach und der selten öffentlich gespielten großen E dur-Sonate Op. 109 von Beethoven seine oft gerühmten hervorragenden Eigenschaften im reichsten Maße; er wurde jedesmal stürmisch gerufen. Wenn in dem Bach'schen Riesenwerk in Bezug auf Schwierigkeit die Leichtigkeit des Vortrags wohlthuend berührte, so imponirte in Beethoven's Sonate noch besonders die lichtvolle Darlegung der gewichtigen Themen, die sauberste Betonung in den Variationen, die Schärfe der Einzelzeichnung; v. Bronsart zeigte sich mit einem Worte wieder als geistig hochstehenden Virtuosen.

Leipzig. Das 14. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses brachte am 24. Januar Beethoven's D dur-Symphonie als ersten, Schumann's „Pilgerfahrt der Rose" als zweiten Theil. Wir haben uns schon wiederholt in der Lage gesehen, einen Rückschritt der Orchesterleistungen im Gewandhause betonen zu müssen; auch die Aufführung der oft gespielten D dur-Symphonie von Beethoven konnte sich nicht mit früheren messen. Das Tempo war schwankend, ein ganz willkürliches Beschleunigen an mehreren Stellen verwirrte die Ausführenden; die feineren Nuancen in der Betonung wie im seelischen Ausdrucke bleiben mehr und mehr unbeachtet, man vermißt jene siegesgewisse, intensive Kraft, jene spielende Leichtigkeit des Vortrags, jene wohlthuende Freiheit der Bewegung, die sich unter sicherer Leitung weiß; der allzuängstlich geführte Stab des Dirigenten nimmt den Spielern das nöthige Selbstvertrauen, es findet an wichtigen Stellen nicht das so nothwendige Einvernehmen zwischen Direction und Orchester, namentlich auch gegenüber dem Concertmeister, statt. Vielleicht auch hat der Umstand, daß keine gewichtigen neuen Werke in Angriff genommen werden, in einer Reihe von Jahren das Streben gerade der besseren Orchestermitglieder niedergedrückt und erschlafft. Wir werden uns freuen, wenn die nächste Zeit uns eines Anderen belehrt; wie die Dinge jetzt stehen, können die Leistungen nicht mehr als eines ersten Institutes würdig befunden werden. — In der „Pilgerfahrt der Rose" ließ das Orchester manchen Fehler bedauern und die gerade bei diesem sanft dahingleitenden Tonwesen doppelt wünschenswerthe Discretheit vermissen. Von den Chören zeichneten sich die Elfensätze durch Anmuth und feine Durcharbeitung aus. Die Solisten erschienen sämmtlich lobenswerth. Frl. Emilie Genast entwickelte in der Partie der Rose den ganzen Reiz ihrer seelenvollen Auffassung und die trefflichste Schule. Frl. Scharnke in der zweiten Sopran-, Frl. Hinkel in den Alt-Partien waren sehr tüchtig, und auch Frl. Sara Oppenheimer, vom hiesigen Conservatorium, wurde ihrer kleinen Aufgabe aufs Beste gerecht. Von den Herren sang Hr. Rudolph vom Hoftheater zu Dresden seinen umfassenden Tenorpart hie und da unrein, aber mit tiefem Verständniß. Die Bassisten, Hr. Sabbath, Domsänger aus Berlin, und Scharfe von hier, waren in ihren Partien sehr lobenswerth. Der Erfolg war nur ein schwacher; wir unsrerseits, so sehr wir die Vorführung ganzer, zusammenhängender Ensemblewerke wünschen, hätten doch in diesem Falle eine andere Wahl lieber gesehen. Warum macht man sich nicht endlich einmal, wenn Schumann überhaupt gewählt werden sollte, an die besseren Theile der Faustmusik, nachdem die augenscheinlich schwachen ersten Nummern vor zwei Jahren dem Fiasco preisgegeben sind? Wenn übrigens die Thatsache nicht geleugnet werden kann, daß in letzter Zeit von mehrfachen Seiten gegen ein Uebermaß von Schumann Protest erhoben worden, so liegt auch die fernere Frage nahe, wie sich dem stets mächtiger auftretenden Drängen nach Neuem gegenüber die Gemächlichkeit des Gewandhauses verhalten wird? Es sind nur zwei Fälle denkbar: entweder das ganze Institut fällt allmälig der Stagnation anheim, oder es wagt, trotz des Einspruches Einzelner, und feiert durch das stets erneute Wagen endlich auch neue geistige Siege. Das Erstere macht wenig Arbeit und ist künstlerisch wenig ehrenhaft, das Zweite kostet Mühe und lohnet dafür durch den Dank aller strebenden Geister. Die unbefangene Würdigung und Vorführung alles Beachtenswerthen ohne einseitige Vorliebe ist der einzig richtige, unserer wie jeder Zeit entsprechende Grundsatz.

Leipzig. Am 28. Januar gab der Universitäts-Gesangverein der Pauliner sein Jahresconcert im Saale des Gewandhauses. Wir freuen uns, diesmal in einem Maße uneingeschränkt loben zu können, wie es uns in den letzten Jahren bei ähnlichen Gelegenheiten nicht vergönnt gewesen; das reiche Programm war mit Geschmack zusammengestellt, eine Reihe werthvoller Novitäten legte Zeugniß von wiedererwachter geistiger Rührigkeit ab, und die Ausführung sämmtlicher Chöre machte den Mitgliedern wie ihrem Dirigenten, Dr. Langer, alle Ehre. Wir hörten von Chorgesängen a capella: das Gloria aus Volkmann's zweiter Messe, ein interessantes Tonwerk von vorwiegend weltlichem Gemüthsausdruck, und kürzere Gesänge von Zöllner, Mendelssohn, Schumann, Hauptmann, Reinecke, Hiller, Riccius, darunter die Piècen von Hauptmann: „Wunderbar ist mir geschehen", Reinecke: „Spruch aus dem Schenkenbuche" und Hiller: „Soldatenlied" als Novitäten. Mit Orchesterbegleitung kamen zur Aufführung: „Verzweifle nicht im Schmerzensthal", von Rückert, für doppelten Männerchor (ad lib. mit Orgel nach dem Original) von R. Schumann, die Dithyrambe von Rietz und der Matrosenchor aus Wagner's „Fliegendem Holländer"; mit Clavierbegleitung: „Nachthelle" von Seidl, für Chor mit obligatem Tenor componirt von F. Schubert. Sämmtliche Vorträge fanden Beifall, am meisten zündeten das Zöllner'sche und Hiller'sche Lied und zum Schluß der phantasievolle, kecke Wagner'sche Chor; Schumann's innige Composition „Verzweifle nicht" erschien allzu gedehnt und überhaupt etwas zu eintönig, Schubert's „Nachthelle" bleibt zu weit von dem energischen, schlagfertigen Wesen des Männergesanges entfernt, doch verdient selbstverständlich die Vorführung auch dieser beiden musikalisch höchst werthvollen Werke vollen Dank. In den Chören herrschte diesmal ein frischeres Leben, als bei mehrfachem früheren Auftreten, zugleich ein innigerer Zusammenhalt der Stimmen und feinere Betonung; von den Solisten zeichneten sich besonders die HH. Bernard und Scharfe in Rietz' „Dithyrambe" durch musikalisch-correcten Vortrag aus. — Frl. E. Wigand sang die kürzlich auch in der Euterpe sehr beifällig aufgenommene Arie aus „Elias": „Höre Israel" und wurde hervorgerufen; auch der Violoncellist C. Davidoff erntete nach dem ausgezeichneten Vortrage seines schon vor zwei Jahren im Gewandhause gespielten Concertinos stürmischen Hervorruf. Das Orchester führte zur Eröffnung die Medea-Ouverture in bekannter virtuoser Weise aus.

Wien, 21. Januar*). Gestern fand das erste Liszt-Concert unter C. Tausig's Leitung statt, welches, wie Ihnen bereits bekannt, von symphonischen Dichtungen die „Festklänge" und „Ideale", außerdem das A dur-Concert, den Goethefestmarsch und Scherzo mit Marsch brachte. Im Drange der Eile sage ich Ihnen für heute nur: der Erfolg war ein für unsere Sinnesart ebenso erfreuender, als in Anbetracht der hiesigen Ihnen nur allzu bekannten Verhältnisse — unerwartet günstiger. Wir verlangen von einer in Liszt's Gedankenwelt noch uneingelebten Hörerschaft nicht etwa gehobene Stimmungen, wie selbe uns mit den Werken eng Vertraute nun schon längst erfüllen. Wir fordern lediglich ein aufmerksames, hingebungsvolles Eingehen auf das eben zu Gehör Geführte, und ein wenigstens nicht herzloses, schnödes Abweisen des Vernommenen. Ein Weiteres zu beanspruchen, wäre Terrorismus und gänzliches Verkennen aller psychologischen Bedingungen des Hörens neuer Werke überhaupt. Wir fordern einfach Duldsamkeit für alle berechtigten Entwicklungsstufen des schaffenden Kunst-

*) Bei der Wichtigkeit des Gegenstandes stehen wir nicht an, noch diese zweite, mehr den äußeren Erfolg behandelnde Correspondenz über das erste Liszt-Concert zu bringen. D. Red.

geistes, mögen die Träger derselben nun diese oder jene Namen tragen, diesem oder jenen künstlerischen Glaubensbekenntnisse angehören. Diese Forderungen sind durch das gestrige Concert nicht blos erfüllt, sondern sogar überboten worden. Der ziemlich reich vertretene Hörerkreis verhielt sich den „Festklängen", dem A dur-Concerte, der Valse impromptu und ungarischen Rhapsodie Liszt's gegenüber sogar stellenweise mit lautem, herzlichem Beifalle entgegenkommend. Was den minder eingänglichen und vielleicht denn doch für einen ersten Einführungsversuch in bisher ganz unaufgeschlossene Welten etwas zu reich bedachten zweiten Theil dieses kunstgeschichtlich denkwürdigen Concertes betrifft, so zeigte sich mindestens ein ruhiges Ausharren und ein durchgehends freundliches Anerkennen der in der That auch musterhaften Leistung unseres braven Kärnthnerthortheaterorchesters und ihres — trotz seiner Jugend — ebenso umsichtig besonnenen, als frisch ins Zeug gehenden, feurigen Dirigenten, des Hrn. Carl Tausig. Eine Würdigung der Leistungen des Letzteren als darstellenden Künstlers behalte ich mir für demnächst vor. S.

Weimar. Außer der in Nr. 1 d. Bl. für Weimar ausgeschriebenen zweiten deutschen Tonkünstlerversammlung, welche in maßgebenden Kreisen mit großer Freude begrüßt worden ist, hat man hier noch eine andere große musikalische Festivität, nämlich die Abhaltung des diesjährigen Thüringer Gesangfestes (vom 23. bis 25. Juni) im Sinne. Die Leitung der rein musikalischen Interessen bei letzterem Projecte ist dem großherzogl. Musikdirector Carl Stör, welcher zugleich die Direction der aufzuführenden Gesangwerke übernommen hat, Dr. Richard Pohl und dem Organisten Gottschalg übertragen worden. — Von den angekündigten sechs musikalischen Soiréen der HH. Concert-M. Singer, Musik-Dir. Stör, Kammermusiker Walbrül und Kammervirtuos Coßmann hat bereits die erste am 8. Januar im neuen Erholungslocale stattgefunden. Zur Aufführung kamen die Quartette Op. 18 (A dur) und Op. 59 (F dur) von Beethoven. Die Theilnahme des Publicums war eine sehr erfreuliche. — Am 14. Januar hatte Frl. E. Genast die Güte, vor einem gewählten Kreise die sämmtlichen Lieder des siebenten Heftes von Franz Liszt vorzuführen. Es erfordern diese Tondichtungen, welche eine wahrhafte Bereicherung der musikalischen Lyrik sind, durchaus musikalische und intelligente Sänger. Daß Frl. Genast eine solche Sängerin ist, werden sich die Theilnehmer der ersten Tonkünstlerversammlung erinnern. Wenn nun auch alle Nummern des betreffenden Heftes von tiefinnerlicher Bedeutung sind, so übten auf uns doch: „Nonnenwerth" von Lichnowsky, „Jugendglück" von R. Pohl, „Wieder möcht' ich Dir begegnen" von P. Cornelius, „Ich liebe Dich" von Rückert, „Ich scheide" von Hoffmann v. Fallersleben, „Die Zigeuner" von Lenau die nachhaltigste Wirkung. Letzteres Lied hat ein wundervoll eigenthümliches Colorit und dürfte sicher ohne Rival in der ganzen Gesangsliteratur sein. A. W. G.

Breslau. Am 21. Januar fand die erste Soirée des zweiten Cyclus für Kammermusik und Gesang, gegeben von Dr. Leopold Damrosch, statt. Das umsichtig geordnete Programm brachte: Quartett (Cis moll Op. 131) von Beethoven; „Das Wirthshaus", „Der Wegweiser", Lieder aus der „Winterreise" von Schubert, gesungen von Frau Helene Damrosch; Trauermarsch von Chopin, für Violine transscribirt und vorgetragen von L. Damrosch; „Suleika", „Frühlingslied", Lieder von Damrosch, gesungen von Frau Helene Damrosch; Quartett (Gott erhalte 2c.) von Jos. Haydn. Sämmtliche Vorträge fanden reichen Beifall; Frau Dr. Damrosch wirkte durch ihren seelenvollen Gesang in ergreifender Weise.

Pesth, den 17. Januar. Franz und Karl Doppler, die Flötenvirtuosen von anerkanntem Rufe, veranstalteten Sonntag im Prunksaale des Nationalmuseums ein in allen Räumen gefülltes Concert. Die Virtuosenpassagen fanden bei ihrer blendenden Ausführung um so einstimmigeren Enthusiasmus, als dieselben den Typus ungarischer Volksmelodien abspiegelten. Unter den Mitwirkenden effectuirte noch am Hervorragendsten in einem bravourreich gehaltenen Trio Fr. v. Hollosi, die uns im letzten philharmonischen Concerte mit der letzten Scene aus Erkel's noch nicht aufgeführter national gehaltener Oper „Bank Ban" bekannt machte. Natürlich läßt sich nur nach Anhörung der ganzen Oper im Theater ein vollgültiges Urtheil über das Werk fällen, indessen ist ersichtlich, daß Meister Erkel es darauf abgesehen, den Urtypus nationalen Musiklebens dramatisch zu Ehren zu bringen; die Instrumentirung, Durchführung festgehaltener Grundideen, charakteristische Harmonisirung verfehlten nicht, bei Laien und Kennern den lebendigsten Eindruck hervorzurufen. — Kammermusik-Concerte arrangirten nicht allein die beiden Huber, sondern auch die Damen Cäcilie und Marie Kuller; die genannten das classische Element fördernden Soiréen verdienten in der That die denselben bewiesene Theilnahme. Ueber unsere musterhaften philharmonischen Concerte unter Erkel's Leitung das nächstemal; schließlich sei en passant bemerkt, daß der berühmte ungarische Clavierbauer in Pesth Bergscaßi soeben einen vierten Concertflügel nach Weimar sandte, zwei frühere hatte unser großer Landsmann Liszt bestellt. Dr. F—r.

Halle. Nach Ablauf der Landestrauer veranstaltete der Musik-Dir. E. John im Saale der „Weintraube" ein Concert serieuse. Das Programm war folgendes: Erster Theil: Trauermarsch aus der Eroica von Beethoven, Arie aus dem Stabat mater von Rossini, Ouverture zu „Demophoon" von Vogel; zweiter Theil: Symphonie (C moll) von Beethoven; dritter Theil: Trauermarsch von Chopin (im Arrangement von Stör), Schlußchor des zweiten Theils aus Schumann's „Paradies und Peri", Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck. Sämmtliche Nummern wurden recht brav gespielt, vorzugsweise aber verdient die correcte und schwungvolle Execution der C moll-Symphonie Lob. Ueberhaupt haben wir Ursache, der Leistungen des John'schen Orchesters rühmend zu gedenken; doch ist es zu bedauern, daß das redliche Kunststreben des Dirigenten nicht allgemein die verdiente Anerkennung und Unterstützung findet. Hr. John läßt sich die Hebung der Musikzustände unserer Stadt sehr angelegen sein, und in Beziehung auf die Wahl der aufzuführenden Tonstücke hat er von jeher dem allein richtigen Princip gehuldigt, keiner Einseitigkeit und Exclusivität zu verfallen, vielmehr alles Beachtenswerthe vorzuführen, gehöre es einer Zeit oder Richtung an, welcher es wolle. Neben seinen gewöhnlichen, für ein größeres Publicum berechneten Concerten im „Kronprinzen", der „Weintraube" und in „Bad Wittekind" hat derselbe auch in dieser Saison Abonnement-Concerte in der „Weintraube" entrirt, denen rücksichtlich der Wahl und der Ausführung der Orchesterwerke ein gewisser künstlerischer Werth meist zugestanden werden muß. Außerdem steht auch unter John's Leitung der hiesige, seit 1815 bestehende Orchester-Verein; in dem vorletzten Concerte desselben wurden aufgeführt: Schubert's C dur-Symphonie, die große Leonoren-Ouverture von Beethoven und eine Ouverture von Rietz. Der Verein zeigt viel Frische und Rührigkeit. — In der vom Thieme'schen Gesangvereine am 28. Januar gegebenen Soirée gelangten zur Aufführung: Herbst und Winter aus den Haydn'schen „Jahreszeiten." Auch Gade's „Erlkönigs Tochter" und Löwe's „Hochzeit der Thetis" sind im Laufe der Saison von demselben Vereine aufgeführt worden. — Einer zweiten Quartett-Soirée der Leipziger Künstler sehen wir hoffend entgegen. J. H.

Aus **Halle** schreibt man uns, daß daselbst am 25. Januar Frl. Elvira Berghaus aus Weimar im „Freischütz" mit günstigem Erfolg als Agathe debutirt habe. Da dieses Auftreten der jungen Künstlerin den ersten theatralischen Versuch bildete, so war die Befangenheit, welche in den ersten Scenen noch vorwaltete, leicht zu erklären und zu entschuldigen; doch überwog das unverkennbar Künstlerische der Auffassung, die Anmuth des Spieles und die in der As dur-Arie besonders schön hervortretende Klarheit der Stimme zu sehr, um nicht einen befriedigenden Total-Eindruck zu hinterlassen und Erfreuliches für die weitere Zukunft in Aussicht zu stellen.

Chemnitz. Der hiesige allgemeine Männergesangverein gab am 17. d. Mts. unter Direction unseres wackeren Wetterhan wieder eines seiner öffentlichen Concerte, in denen er regelmäßig einige größere Werke alter und neuer Meister vorzuführen pflegt. Diesmal hatten besonders: „Das Glück von Edenhall" von Robert Schumann, Scene aus „Euryanthe" und der Sängerkrieg aus „Tannhäuser" einen außergewöhnlich großen Zuhörerkreis angelockt. Außerdem hörten wir noch: „Im Walde", Männerchor mit Hornbegleitung von Herbeck und Fischer's „Meeresstille und glückliche Fahrt." Die Soli waren von Frl. Krebs, den HH. Scharff und Zapf vom hiesigen Stadttheater, sowie von mehreren Mitgliedern des Vereins übernommen worden, der bekanntlich die meisten unserer Gesangskräfte in sich vereinigt, und deßhalb recht stattliche Effecte zu bieten vermag. Die Aufführung gelang auch diesmal höchst befriedigend und zeugte durchweg von sorgfältigem und verständigem Studium; lauter, begeisterter Beifall lohnte dasselbe und bewies zugleich abermals, wie sich unser Publicum immer lebhafter von den Werken Rob. Schumann's und Rich. Wagner's angezogen fühlt. —rg.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Im zweiten Abonnementconcert der Hofcapelle zu Schwerin wirkte H. v. Bülow unter enthusiastischem Beifalle mit, sowie auch der vortreffliche Violoncellist Hr. [illegible] wierige Aufgabe. sich

neben Bülow ehrenvoll zu behaupten, vollständig gelang. Er erlangte ebenfalls rauschenden Beifall.

A. Jaell hat am 22. Januar im Casseler Hoftheater, am 24. in einem akademischen Concerte zu Göttingen gespielt, bei ersterer Gelegenheit u. a. das C moll-Concert von Beethoven mit der Dreyschock'schen Cadenz.

Der Pianist Rud. Hasert hat in letzter Zeit die nordischen Reiche bereist und namentlich in Kopenhagen reichen Beifall gefunden. Er ist zum Hofpianisten des Königs von Dänemark ernannt worden.

A. Terschak, der bedeutende Flötenvirtuos, hat am 22. Januar in einem Concert zu Wien u. a. eines seiner Werke mit beispiellosem Erfolge gespielt; er wurde dabei viermal durch einen Beifallssturm unterbrochen.

Der Violinvirtuos Rappoldi hat in Amsterdam, Concert-M. Straus von Frankfurt in Aachen concertirt. In Berlin werden die Violinspielerin Bido und der Violoncellist A. Schmit noch eine Abschieds-Soirée geben.

Am 27. Januar fand im Residenzschloß zu Altenburg eine Matinée statt, in welcher sich neben dem Concert-M. Dr. Stade auch Hr. Albert Bratfisch aus Stralsund mit größtem Beifall auf dem Pianoforte hören ließ.

Am 22. Januar hat in Stuttgart zum erstenmal im prachtvollen großen Saale des Königsbaues ein Abonnementconcert stattgefunden.

Musikfeste, Aufführungen. In Düsseldorf wurde vom dortigen Musik-Dir. Tausch Musik zu Shakespeare's „Was ihr wollt", im letzten Privatconcert zu Bremen Beethoven's „Ruinen von Athen", in einer Soirée des Instrumentalvereins in Aachen eine Prometheus-Ouverture von Bargiel, in Karlsruhe Schumann's „Paradies und Peri" (mit großem Erfolge und in gelungener Weise), in Berlin in einer Privat-Soirée eine Cantate von R. Radecke „König Max" aufgeführt.

Im fünften Symphonieconcert der Dresdener Hofcapelle kam Wagner's Faust-Ouverture, in der vierten Symphonie-Soirée der Berliner Hofcapelle O. Nicolai's Ouverture über „Eine feste Burg ist unser Gott" zur Aufführung.

Neue und neueinstudirte Opern. Von Moniuszko wurde eine neue Oper „Verbum nobile" in Warschau beifällig aufgenommen.

Literarische Notizen. Von Prof. Flodoard Geyer wird binnen Kurzem (bei A. Vogel & Comp. in Berlin) eine Compositionslehre erscheinen. Das Ganze ist auf drei Bände berechnet, von denen der zunächst für sich erscheinende erste gegen 1000 Notenbeispiele enthalten wird.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Instrumentenfabrikant Ziegler in Wien hat A. Terschak ein prachtvolles, reich mit Silber ausgestattetes Instrument mit den schmeichelhaftesten Worten verehrt.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 8. Februar 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 7.

Vierundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Aud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Gekrönte Preisschrift.

Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik.

Von

Dr. F. P. Graf Laurencin.

(Fortsetzung und Schluß.)

Wie frei und kühn Liszt mit jenem schon seit Bach's Zeiten nach allen möglichen Richtungen ausgebeuteten Accorde zu verkehren wisse, den man mit dem Ausdruck: „verminderter Septimenaccord" bezeichnet, davon nur eines der schlagendsten Beispiele. Denn in diesem Gebiete ist Meister Liszt vielleicht der unerschöpflichste Bildner, den es je gegeben. Jede seiner symphonischen Dichtungen, jedes seiner früheren wie späteren Clavierwerke, ja beinahe jedes Stück seiner Festmesse wimmelt von Huldigungen an dieses vieldeutige Wesen, an diesen König aller schalksnärrischen Accorde in einer oft grauenhaft düsteren Larve.

Oft stellt Liszt sogar weitgegliederte Perioden auf diesen einen Accord. Dies ist nun auch der Fall bei jener durch elf Tacte fortgesponnenen Entwicklung, die ich hier im Sinne führe. Da ist es der Accord: , der Liszt zu folgender Umkehrung Anlaß bietet: Führte nun dieser Accord nach: oder selbst nach: so wäre nichts Neues an dieser Stelle. Sie wäre einfach eine pikante, weil seltener vorkommende, trotzdem schon dagewesene Ausbeugung. So aber führt Liszt den inredestehenden Accord durch verschiedene enharmonische Kreuz- und Querwege, und zwar mit strenger Festhaltung eines stufenweise abwärts schreitenden Basses, endlich durch den Dominantseptimenaccord von As dur nach der eben genannten Tonart.

Selbst der starrste Rigorismus vermag diesem Modulationszuge nicht beizukommen. Man prüfe zuerst den Baß. Geht er nicht bis zum sechsten Schritte ganz stufenweise? Die Baßtöne lauten: E, dis, cis, h, ais. Nun tritt freilich Es ein. Indessen übernehmen von da an wieder alle anderen Stimmen die bedächtige Rolle des nun um eine wenigstens dem Ohre scheinbare Quart nach aufwärts drängenden Basses. Dieses enharmonisch für Dis substituirte Es bildet die Grundlage des Dominantseptimenaccordes von As dur, und geht auch alsogleich nach dem Dreiklange dieser Tonart über. Der Sprung, welcher dem Auge und Ohre in der Aufeinanderfolge der beiden letzten Accorde auffällig wird, ist im Grunde doch nur scheinbar. Denn die Tonstufen V und I stehen einander so nahe, daß sich hier nicht wohl von einer sprungweisen Fortschreitung reden läßt. Eben dasselbe Verhältniß obwaltet, wenigstens für das Gehör, zwischen den Tönen Ais und Es.

Dem gänzlichen Schlusse dieser Abhandlung bleibt noch ein Blick auf die Liszt eigenthümliche Art der Vorhaltsbildung übrig. Theilweise Andeutungen hierüber enthält schon der vorausgegangene Abschnitt. Denn im allgemeinsten Sinne ist jeder dissonirende, nach einer Lösung strebende Accord ein Vorhalt. Nur die trias harmonica engster Bedeutung, also das von seinen Versetzungsmöglichkeiten ganz losgelöste, aus der Prim, der großen oder kleinen Terz und der großen Quint gebildete Accordwesen ist eine in sich selbstständige, kein anderes harmonisches Geschöpf entweder als Vorläufer oder als Nachfolger begehrende Persönlichkeit. Alle, um mich so auszudrücken, strebenden Accorde — mögen sie nun wie immer heißen — sind Vorhalte. Hier gilt es aber, eine scharfe Grenzlinie zwischen der früheren, etwa bis zu Abt Vogler reichenden, und der neuen Harmonielehre zu ziehen.

Erstere hat die höchstens scheingründlich gerechtfertigte schwere logische Sünde auf dem Gewissen, den Unterschied zwischen selbstständigen und strebenden oder Vorhaltsharmonien ganz und gar nicht festgestellt zu haben. Sie hat jeden Accord als eine in sich geschlossene Persönlichkeit aufgefaßt, zergliedert, und hierdurch dem Gedächtnisse einen wahrhaft erdrückenden Ballast von Regeln und Formeln aufgebürdet. Sie sprach zuerst von allen Arten der Dreiklangsbildungen. Diesen zu-

nächst ging es über alle erdenklichen Septimenaccorde her. Nach ihnen kamen die Nonen, dann die Undecimen, endlich die Terzdecimenharmonien an die Reihe. Jeder dieser Zusammenklänge galt den Theoretikern einer früheren Zeit als durch und durch selbstständig. Erst Vogler und seine Anhänger kamen auf den glücklichen Einfall — der aber leider nur ein solcher geblieben, — die Dreiklänge und Septimen unter dem Gattungsnamen selbstständiger Accorde, die Nonen u. s. f. aber in die allgemeine Kategorie der Vorhalte oder blos strebenden Harmonien zusammenzufassen.

Hier lag der Vorzug allerdings in einer der Werkthätigkeit des Schülers förderlichen Gliederung. Allein des Irrthums blieb selbst da noch genug übrig. Sind denn verminderte und übermäßige, hart- und doppeltverminderte Dreiklänge, sind ferner alle Arten von Septimen nicht auch ebenso gut strebende Accorde oder sogenannte Vorhalte, wie die Nonen, Undecimen und Terzdecimen?

Erst M. Hauptmann läßt sich (Seite 74 bis 76 seiner Schrift über die „Natur der Harmonik und Metrik") zugunsten meiner obigen Andeutung vernehmen. Vor Allem stellt Hauptmann den Begriff der Dissonanz dahin fest: sie sei „die melodische Folge als Zusammenklang gesetzt." Auf diese Definition fußt nun dieser Kunstphilosoph nachstehende Erwägung: „Es erfordert die Dissonanz eine ihr vorausgehende und eine nachfolgende Zeit zur Rechtfertigung ihres Daseins, nämlich eine vorausgehende der Vorbereitung und eine nachfolgende der Auflösung.

Wenn in der hier gegebenen Erklärung der Dissonanz diese noch nicht in der Bedeutung der Septime im Septimenaccorde aufgetreten ist, wir vielmehr den sogenannten Vorhalt darin erkennen werden, so sind doch schon die allgemein für alles Vorkommen des dissonirenden Zusammenklanges giltigen Bestimmungen darin enthalten, daß 1) eine Dissonanz immer nur aus einer Folge hervorgehen kann, und daß 2) bei einer jeden das Verständniß des dissonirenden Intervalles nicht in dem unmittelbaren Verhältnisse der beiden dissonirend zu einander klingenden Töne, sondern in einem außer ihnen liegenden, durch ihren Zusammenklang zur Zweiheit bestimmten Momente zu finden ist."

Ohne mich in eine nicht hergehörige Deutung dieser ganzen Stelle hier einzulassen, will ich nur einen ihrer Kernpuncte, denjenigen nämlich hervorgehoben wissen: daß sich die neuere Forschung — im Gegensatze zur früheren — bereits dahin bestimmt gesehen hat, die Septimenharmonien nicht mehr als selbstständige Accorde, sondern lediglich als Vorhalte aufzufassen. Daß in dieser Beziehung folgerichtig noch weiter gegangen, also schon mit dem Molldreiklange die Reihe der schlechthin consonirenden Harmonien geschlossen, mit den verminderten Dreiklängen aber bereits jene der Vorhalte oder strebenden Accorde eröffnet werden könne, ja müsse, das habe ich schon oben berührt, und komme nicht ohne Absicht auf bereits Gesagtes hier mit Nachdruck zurück.

Daß Hauptmann die Nonenbildungen u. s. f. auch in die Classe der Vorhalte oder strebenden Zusammenklangsfolgen ziehe, geht, wenngleich nicht aus dem genauen Wortlaute, so doch aus dem Sinne seiner über diese harmonischen Gestalten dargebotenen Auseinandersetzungen (Seite 158 bis 160 d. a. W.) deutlich genug hervor. Nach dieser vielleicht nicht so ganz müßigen Abschweifung in das reine Lehrgebiet der Musik kehre ich wieder zu Liszt und zu seinem Gebahren mit den seit Vogler und Genossen allgemein angenommenen Vorhaltsformen der None u. s. f. zurück.

Als Einleitung noch Folgendes. Schon Bach und Beethoven haben den Nonenbildungen wunderwürdige Klangzauber abgelauscht. Sie haben ihnen Stellungen angewiesen, die — zusammengehalten mit der Epoche ihres Wirkens und mit dem zu jenen Zeiten herrschenden Zustande der Harmonik und ihrer Lehre — zu den kühnsten ihrer Art gehören. Was Seb. Bach's Verfahren mit den Nonen und überhaupt mit allen Vorhaltsarten betrifft, so bietet — ohne Uebertreibung gesprochen — fast jede Seite seiner Werke kaum Erschöpfbares nach dieser Richtung.

Um aber bei der uns zunächst angehenden Neuzeit stehen zu bleiben, so läßt Beethoven u. A. in seinem E moll-Quartette (Op. 59, Nr. 2) den Nonenvorhalt: einmal ganz frei eintreten, nach mehrfach wiederholtem Anschlagen desselben sogar auf ihm Halt machen, und dann geradezu in E moll einsetzen. Das zweitemal bringt Beethoven — in demselben Quartette — die kleine None des fünften Tones von E moll in der Umgebung des F dur-Dreiklanges und seiner beiden Versetzungen. Die Stelle lautet wie folgt:



Von Beethoven bis zu Liszt wurde mit der None lediglich nur durchgangsweise experimentirt. Es kam da — namentlich bei Spohr, Mendelssohn, Schumann und Wagner — allerdings manche sehr geistreiche, ja auf den ersten Blick sogar blendende, doch strenggenommen niemals neue Wendung zutage. Denn immer wurde dem Drange gehorcht, die None sowol baldmöglichst in die Octave aufzulösen, als auch ihren Eintritt ganz gehörig vorzubereiten. Beides geschah nun entweder durch reine Dreiklänge, oder durch deren Versetzungen, oder — wie einmal bei Wagner — zwar trugartig durch die Septime eines ganz anderen Tones, aber dennoch wenigstens einigermaßen entwickelt durch Seitenbewegung oder Bindung der mit dem verhängnißvollen Nonenintervalle einsetzenden Stimme. Ich erinnere hier an das schon früher erwähnte Beispiel aus „Lohengrin", wo nach dem Dominantseptimenaccorde von D ganz ohne Umschweife aber per motum obliquum et ligaturam der Oberstimme bedingt, der große Nonenvorhalt von F, als fünfte Stufe der B dur-Tonart, folgt. Bei Liszt aber erscheint u. A. die kleine None in einer alttheoretisch nicht wenig geschmähten, nach Weitzmann und Dräseke aber ganz zulässigen Umgebung.

Man sehe in dieser Beziehung vorzüglich zwei merkwürdige Stellen der symphonischen Dichtungen Liszt's an. Die eine derselben steht auf Seite 22 bis 24 der Partitur des

„Dante.“ Die andere befindet sich in jenem Chore der Okeaniden in „Prometheus“, der mit den Worten anfängt:

„Weh Dir, Prometheus, weh!
Gestört ist unseres Meeres heilige Ruh!“

Beide Stellen führen den kleinen und großen Nonenvorhalt von A und D gleichsam als dramatisch wirksame Charaktere und durch sich selbst bestimmte Persönlichkeiten mit großer und in der That ganz neuer Wirkung ein. Beide Stellen treten orgelpunctartig auf. Beide haben ferner das Eigenthümliche, daß ihre Gestaltung schon im Vorhinein trugartig erscheint und denselben Charakter durch die ganze Zeit ihres Verweilens beibehält. Beide Stellen endlich lösen sich erst sehr spät in Consonanzharmonien, und zwar wieder in ganz andere auf, als das Ohr erwarten mag. Hier wie dort spielt einerseits die durchgreifendste Chromatik, andrerseits die auf den äußersten Gipfelpunct gedrängte Enharmonik eine Hauptrolle. Dies die allgemeinen Gesichtspuncte der eben erwähnten Stellen.

In deren Besonderheiten ferner einzugehen, verbietet nicht nur der dieser Abhandlung vergönnte Raum, sondern auch der Umstand, daß fast jedes Glied dieser langgestreckten Accordketten eine ganz neue, wenigstens in solcher Anordnung noch nicht vorgekommene Gestalt offenbart. Diese beiden Stellen wären — meiner Ansicht nach — ganz genügend, um auf ihrer Grundlage ein bisher noch nicht durchgeführtes System über die Aufeinanderfolge von Nonenbildungen festzustellen. Hierher würde auch eine der bedeutsamsten Stellen aus dem Kyrie der Graner Messe gehören. Auch hier bildet der kleine Nonenvorhalt von A den Lebensnerv. Das charakteristische Intervall dieser Stelle, nämlich die kleine None B, welche sich über dem orgelpunctartig festgehaltenen Dominantseptimenaccorde von D erhebt, gewinnt durch den Umstand eine für die neueste Anschauung des Accordlebens weit umfassende Bedeutung, daß eben dieser Ton B unmittelbar vorher als Ais erschienen, daher auch hier wieder ein Beispiel enharmonischer Führung hingestellt worden ist. Dies Alles — wie schon oft bemerkt — nur beispielsweise, nicht in erschöpfendem Sinne. Einem solchen wäre bei Liszt's so vielverzweigtem harmonischem Gebahren kaum zu entsprechen möglich.

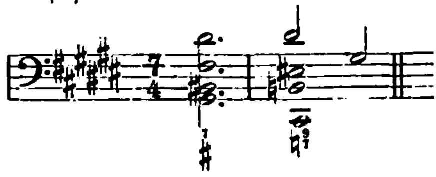
Was die Verwendung der Undecimenvorhalte bei Liszt betrifft, so steht im Crucifixus seiner Graner Messe eines der eigenthümlichsten Beispiele dieser Art. Der Meister läßt nämlich am angeführten Orte den Accord:  einerseits unvorbereitet eintreten. Denn der dieser Harmonie unmittelbar vorausgehende Accord:  ist wieder ein strebender, daher selbst einer Vorbereitung bedürftiger Accord, welche letztere ihm aber in vorliegendem Falle nicht zu Theil wird, da er selbst an dieser Stelle ganz unvermuthet hervorbricht. Auf anderer Seite folgt diesem von Liszt angewandten Vorhaltsaccorde wieder ein solcher nach, dem weder ein motivirendes Element vorausgegangen ist, noch ein solches zur Nachfolge dient.

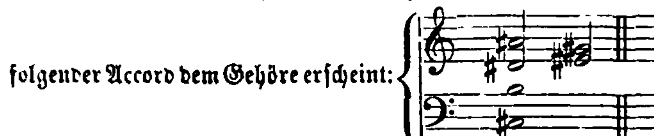
Es ist hiermit der obigem Undecimenvorhalte auf unmittelbarer Spur nachgehende weitere Vorhaltsaccord:  gemeint. Dieses Aufeinanderdrängen von Dissonanzaccorden findet in jenen beiden Grundsätzen volle Rechtfertigung, mit welchen ich den Abschnitt über Liszt eröffnet habe. Denn eben das charakteristische Intervall F, also die Undecime der Haupttonart C, behauptet durch die ganze Dauer dieser Fortschreitungen vorgehaltener Accorde eine und dieselbe Stelle, ergiebt sich demnach als maßgebende Einheit für diese weitgesponnene Kette von strebenden Accorden. Dasselbe Princip beseelt die weitere Durchführung und Versetzung dieser Vorhalte nach anderen, wenn auch dem Hauptton C noch so ferne liegenden Tonarten. Es trägt demnach diese ganze Stelle das vollkommen gerechtfertigte Abzeichen neuester Harmoniegestaltung.

Von Liszt's Schalten mit Trugfortschreitungen steht wol das bedeutsamste Beispiel im „Dante“ (Seite 73, System 2, Tact 2 u. s. f.). Dieses ganze „Andante amoroso“, welches hier gemeint ist, gehört — nebenbei bemerkt — nicht blos zum Schönsten, was Liszt je gedichtet, sondern überhaupt zu den Gebilden feinster und seelenvollster Zeichnung, deren sich die Neuzeit zu rühmen hat. Die uns hier zunächst angehende Stelle lautet wie folgt:



Die harmonische Grundlage dieser Stelle läßt sich auf folgende Accorde zurückführen:



Die eben angegebene Accordfolge würde in dieser nackten Gestalt — trotz des pikanten Eintrittes der $\natural{}^{9}_{7}$-Harmonie über Cis — kaum beachtet werden. So aber ergänzt sich der Melodiengang der Oberstimme sowie die septimenartig gefärbte Bratsche durch den Baßton Cis im zweiten Tacte, wodurch folgender Accord dem Gehöre erscheint: 

Dieser ist aber ein Terzdecimenvorhalt. Ais strebt nach gis, dis nach eis, während dem Innehalten der beiden untersten Stimmen auf den bereits früher erklungenen Tönen h und cis Nichts im Wege steht. Dieser Vorhalt nimmt also hier trug-

artig Sitz. Oder vielmehr: er wird durch das schon früher getäuschte, und in solchen reizenden Irrungen wohlgefällig schwelgende Gehör substituirt. Es ruht demnach auch dieses Liszt'sche Inganno auf logischen Gründen.

So wäre denn — dächte ich — der Beweis genügend hergestellt: daß und in welch hohem Grade das Gesammtwesen der Harmonik und jede seiner einzelnen Erscheinungsarten durch die neuesten Kunstschöpfungen zwar auf treuer Grundlage des Mustergültigen früherer Jahrhunderte, doch mit steter Wahrung des individuellen Geistesrechtes, sowol theoretisch vereinfacht, als praktisch erweitert worden ist. Der allzu ergiebige, und oft nur auf Grund einer Hypothese bestimmte Regelstoff früherer Musiktheorien ist nämlich — Dank dem neuesten musikalischen Schöpfer- und Forschergeiste — auf wenige, doch unerschütterliche Grundsätze zurückgeführt worden. Auch hat der neuere musikalische Gestaltungsgeist und die mit diesem gleichen Schrittes gehende Lehre das Wesen und die einzelnen Formen der Accorde und Uebergänge lediglich dem Scepter einer logisch vorgehenden musikalischen Schaffungskraft überwiesen.

Auf Grund dieser freisinnigen Voraussetzungen, welche die neueste Anschauung der schöpferischen Praxis und der Tonwissenschaft an das Licht gestellt, darf denn auch künftig jeder Componist und Musiklehrer, ohne Furcht vor Uebergriffen, jenen Dichterspruch zum Losungsworte seines musikalischen Wirkens erheben, der da lautet:

„Frei ist der Mensch, und wär' er in Ketten geboren."

Die drei musikalischen Soiréen Hans v. Bülow's der Saison 1860|1861 in Berlin.

Ueber H. v. Bülow's Clavierspiel ist aller Orten schon soviel geschrieben, und selbst wir haben oft so ausführlich von seinem groß dastehenden Virtuosenthume in d. Bl. gesprochen, daß es eigentlich kaum nöthig wäre, von Neuem darauf hinzuweisen. Und dennoch drängt es uns, nachdem wir ihn am 29. November, 14. December 1860 und 27. Januar 1861 im Saale der Singakademie wieder gehört, das Schweigen zu brechen. Ein altes Sprichwort sagt: „Wes das Herz voll ist, des geht der Mund über." In dieser Lage befinden wir uns. So möge denn auch dieser Bericht wiederum Zeugniß ablegen von der geistigen Macht v. Bülow's als Beherrscher des Flügels. Man kann ein großer Claviervirtuose sein, der alle technischen Schwierigkeiten dieses gewaltigen Orchester-Repräsentanten überwunden hat, und das Spiel läßt dessenungeachtet kalt. Die Zahl solcher Virtuosen ist Legion. Anders ist dies bei v. Bülow. Durch sein vielseitiges Spiel drängt er uns die Ueberzeugung auf, daß die schwierigsten Compositionen für ihn ohne jegliche Schwierigkeit existiren. Wie ist dies möglich? Unumschränkter Herrscher der potenzirten Technik, Meister aller Style, von Bach bis auf Liszt, versteht er es, seinen Productionen den Geist einzuhauchen, der dann folgerichtig auch unwiderstehlich die Hörer durchdringt, fesselt, erwärmt, beseelt und begeistert. Diese geistige Errungenschaft v. Bülow's ist ein schönes Erbtheil des Liszt'schen Genius. Mit großer Freude gedenken wir der Zeiten, wo Liszt durch seine einzig dastehenden Concerte mit ausschließlicher Claviermusik die für sein Spiel begeisterten Berliner hinriß. Er war damals, wie heute, wenn auch in anderer Beziehung, der Held des Tages, denn Alles ging in Liszt auf. Nur v. Bülow, der geistige Erbe und würdige Freund dieses Großmeisters des Clavierspiels, vermag es noch, sein Concertauditorium $2^1/_2$ Stunden lang mit 10 Clavierpiècen an einem Abend zu wahrer Andacht zu stimmen. Fragen wir uns nun, wie es möglich ist, daß bei der scheinbar schwächlichen Körperconstitution v. Bülow's derselbe nicht solchen physischen Anstrengungen unterliegt, so können wir darauf antworten: Wo das Psychische und Sensible so dominirend das Physische beherrscht, wie es thatsächlich bei v. Bülow der Fall ist, da kann von einer körperlichen Anstrengung, Ermüdung und Abspannung kaum die Rede sein. Wie dies jetzt bei v. Bülow der Fall ist, so war es früher auch bei Liszt. Merkwürdig, daß die Naturen Beider überhaupt eine so nahe Verwandtschaft documentiren. Mußten wir damals Liszt's eminentes Gedächtniß bewundern, wie er die schwierigsten, längsten und heterogensten Compositionen auswendig spielte, so steht v. Bülow auch hierin ihm nicht nach. Nicht genug, daß v. Bülow alle seine Concertpiècen ohne Noten spielt, nein, man darf nur irgend ein renommirtes Clavierstück andeuten und fragen, ob er es spiele, und augenblicklich setzt er sich an den Flügel und zeigt durch den Vortrag desselben, daß sein Gedächtniß ein wahres Musikuniversum ist.

Können wir auch des eng zugemessenen Raumes wegen unmöglich hier über alle 26 gespielten Piècen der drei Soiréen berichten, so wollen wir dieselben doch in genetischer Folge aufstellen und uns über einige derselben ein kurzes Urtheil erlauben. Von Joh. Seb. Bach spielte der Concertgeber: Bourrée in A moll, Gigue und Gavotte aus G moll, Toccata (C moll); von Ph. Eman. Bach das H moll-Rondo; von Beethoven: Sonate Es dur Op. 81 und Phantasie Op. 77; von Hummel: die große Sonate in Fis moll, Op. 81; von Mendelssohn: Präludium H moll aus Op. 35, zwei Lieder ohne Worte aus Op. 62; von Chopin: Berceuse und Concert-Allegro Op. 46; von R. Schumann: Etudes symphoniques Op. 13; von Liszt: Eclogue, Au lac de Wallenstedt, Au bord d'une source, Venezia e Napoli (neu, Manuscript), Ungarische Rhapsodie Nr. 8, Schillermarsch, nach Meyerbeer'schen Motiven bearbeitet, H moll-Sonate in einem Satze und die Uebertragung der Tannhäuser-Ouverture; von Raff: Suite E moll Op. 72; von Rubinstein: Präludium und Fuge aus Op. 53 und von sich selbst: Die Elfenjagd, Impromptu Op. 14, und die reizende, mächtig zündende Mazurka Op. 4. — Das Spiel der Bach'schen Tonstücke war eine unvergleichliche Reproduction Bach'schen Geistes. Dieser hielt denn auch nach allen Stücken seine Auferstehung in dem überaus zahlreich versammelten Auditorium, das mit stürmischem Enthusiasmus v. Bülow stets dreimal hintereinander hervorrief. Die reiche harmonische Gedankenfülle, die schwierigen und dabei glänzenden Figuren und Passagen der Hummel'schen Sonate brachte v. B. zu nicht geahnter Wirkung. Gestalteten sich die drei ersten Piècen Liszt's und die Chopin'sche Berceuse unter des Concertgebers Fingern zu ebensoviel Grazien, so sind die hübschen und ansprechenden Melodien des Meyerbeer'schen Schiller-Marsches von dem Componisten in noch nie dagewesener Brillanz illustrirt worden. Die großartigen Schwierigkeiten der Liszt'schen Uebertragung in den einzelnen Metamorphosen konnte auch nur ein Bülow zur großartigsten und schönsten Wirkung erheben. Dasselbe gilt von der Uebertragung der Tannhäuser-Ouverture. Die H moll-Sonate von Liszt (in einem Satze) gehört zu den Genialitäten dieses Meisters. Warum wird von den sogenannten Classikern stets

über die einsätzige Form der Sonate und Symphonie nur bei den Repräsentanten und Jüngern der neudeutschen Schule gehadert und geeifert, da doch Bach &c. vor hundert und so viel Jahren ebenfalls einsätzige Symphonien und Sonaten geschrieben, die jetzt in Leipzig, Berlin und an anderen Orten mit großem Beifall gehört werden? Trügen diese Liszt'schen &c. Werke den Namen „Bach", man würde, nein man müßte durch ihren classischen Inhalt, der nur den harmonischen Fortschritt vor Bach's Compositionen voraus hat, begeistert sein von der Macht und Wirkung dieser Tondichtungen. Wir prophezeihen deshalb auch den Liszt'schen Compositionen einen Bach ähnlichen, später durchschlagenden Erfolg. Ihr innerer Werth, abgesehen von der Form, garantirt dafür. Raff hat sich mit seiner Suite als geistbegabter Componist und großer Contrapunctist bewährt. Dieselbe packte denn auch gewaltig die Zuhörer. v. Bülow zeigte sich uns in seiner „Elfenjagd" als ein Tondichter von geistdurchdachter Charakteristik und Originalität. Melodik, Harmonik und Rhythmik, die drei Grundprincipien eines organisch erfundenen und gebauten Tonstücks, runden sich in diesem Impromptu durch die motivischen Gestaltungen und Combinationen zum wirkungsvollsten Tonbilde ab, welches, vom Componisten durchgeistigt ausgeführt, einen bezaubernden Eindruck hinterließ. So hatte denn das Meisterspiel v. Bülow's in allen drei Soiréen stets jenen treuen Bundesgenossen, den Beifall des begeisterten Publicums, der es ermöglicht, daß diese durch Liszt geschaffene Concertgattung in jeder Saison bei uns ein volles Haus machen wird. Die zweite Soirée beehrte unsere jetzige Königin Auguste mit ihrer hohen Gegenwart. In den beiden letzten Soiréen spielte v. Bülow einen Bechstein'schen, nur in der ersten Soirée einen Pariser Flügel aus der Fabrik von Pleyel und Wolff.

Th. Rode.

Erstes Liszt=Concert in Wien.

Besprochen von

Eduard Kulke.

(Schluß.)

Von den anderen Compositionen, die von den zwei symphonischen Dichtungen umrahmt waren, nehmen wir, um mit den orchestralen Werken abzuschließen, den Festmarsch zur Goethe=Jubelfeier zuerst vor und lassen dann die Clavierwerke folgen.

Dieser Festmarsch ist ein reizendes und dabei sehr populär gehaltenes Tonstück, welches mit Würde und einer Goethefeier angemessenem äußeren Glanze die höchste Durchsichtigkeit und Klarheit verbindet. Wie majestätisch ist gleich der erste Theil, wo die Violinfiguren das von Bläsern ausgeführte Thema wie sanft plätschernde Wellen umspülen; und wie lieblich ist der Mittelsatz! In der älteren Auflage ging eine Fanfare von Es dur nach Des dur. Diese vermissen wir in der neuen Ausgabe. So sehr wir diese Weglassung bedauern, müssen wir gerade in derselben die große künstlerische Uebersicht und den weiten Blick des Componisten erkennen, da die erwähnte Fanfare mehr kadenzirend und als Schlußphrase auftrat, und demzufolge keinen genügenden Anhalt für den Uebergang zum Mittelsatz bot. In dem wahren Maßhalten zeigt sich der Meister, nicht nur beim Rede-Styl, wie Schiller sagt, — sondern auch im musikalischen.

Das A dur-Concert des Liszt'schen Kunstschaffens sich von selbst versteht, eine symphonische Dichtung in kleinerem Rahmen. Obwol es, was die äußere Gestaltung anbelangt, dem vortragenden Virtuosen volle Gelegenheit bietet, seine Künstlerschaft nach jeder Seite hin, sowol in Bezug auf die bedeutendsten Forderungen der Technik als der geistigen Auffassung, zu entfalten und geltend zu machen, kann es doch keinesfalls in die Reihe jener Compositionen gezählt werden, deren Werth nur in dem eben erwähnten Puncte zu suchen ist; es hat seine selbständige musikalische Bedeutung, es treten uns darin noble musikalische Gedanken entgegen, die auf die künstlerischeste Weise durchgeführt sind. Das Orchester ist nicht blos begleitend; obwol discret behandelt, ist es ein wesentlicher Factor des ganzen Kunstwerkes, so daß wir unser Urtheil nochmals in die Behauptung zusammenfassen, das A dur-Concert bilde eine Art symphonischer Dichtung. —

Scherzo und Marsch ist eine der gewaltigsten, genialsten Conceptionen, die für das Clavier geschrieben wurden. Das ganze wilde Heer ist darin losgelassen, und stürmt in rasender Eile vor der Seele des Hörers vorüber. Da sehen wir im Geiste alle die feurigen Schlangen und die gespenstigen Spukgestalten vorübertoben, bis sich endlich der wilde Sturm legt und ein imposantes marschartiges Thema im großen Style beginnt, das die aufgewiegelten Leidenschaften zu besänftigen vermag.

„Valse impromptu" ist ein liebliches, sanftes, auf Wellen hin- und herwogendes Tonstück und die Rhapsodie hongroise (eigentlich Nr. 10 und Nr. 14 auf eine geistvolle Weise zusammengezogen) liefert eines jener schönsten Bilder, jener Naturgemälde, wie sie Liszt in seinem Buche „Die Zigeuner" meisterhaft schildert.

Nun einige Worte über die Aufführung. Carl Tausig ist uns in diesem Concerte in zweifacher Eigenschaft entgegengetreten, als Orchesterdirigent und als Claviervirtuos, und hat nach beiden Seiten hin seine eminente Begabung aufs Glänzendste documentirt. Was zunächst über seine Directionsweise zu sagen ist, läßt sich kurz in das Eine zusammenfassen: Tausig ist der geniale Interpret Liszt's, der in die feinsten Intentionen seines Meisters einzudringen versteht. Mit welcher Nuancirung brachte er uns die beiden symphonischen Dichtungen! Allerdings muß man gestehen, daß an der Spitze eines solchen Orchesters, wie das des hiesigen Hofoperntheaters ist, dem Dirigenten ein wahrer Genuß bereitet wird; denn wie versteht es dieses Orchester, in die Intentionen des Dirigenten einzugehen; — allein es ist hierbei nur immer die Frage, wer an der Spitze steht. Freilich ist das Kärnthnerthor-Orchester weltberühmt, und was technische Leistungen anbelangt nicht nur untadelhaft, sondern geradezu unerreicht; aber der große Zug, der Geist, der durch die besprochene Aufführung der Liszt'schen Werke ging, ist sicher das Verdienst des geistvollen Dirigenten, und nur da, wo Orchester und Dirigent auf solcher Höhe der Begabung stehen, kann von einer so durchgeistigten Wiedergabe Liszt'scher Tondichtungen, wie großer Tongemälde überhaupt, die Rede sein.

Mit großem Interesse und zu unserer größten Befriedigung sahen wir beim Vortrage des A dur=Concertes den Dirigentenstab in der Hand des Hrn. Capellmeisters Franz Doppler, der bekanntlich die Liszt'schen Rhapsodien auf feine, geistreiche Weise instrumentirt hat. Hr. Doppler hat sich in den Geist des A dur-Concertes so einzuleben gewußt, daß wir seiner Intelligenz unsere Bewunderung nicht versagen

Direction des Concertes übernahm, gebührt ihm ebenso unsere wärmste Anerkennung, wie für die geistvolle Direction selbst.

Ueber Tausig als Clavierspieler zu sprechen, scheint mir etwas sehr Ueberflüssiges; denn da Franz Liszt nicht mehr öffentlich spielt, theilen Hans v. Bülow und Carl Tausig die Doppelherrschaft im Reiche des Clavierspiels. Nur so viel müssen wir bemerken, daß „Scherzo und Marsch“, dieses am seltensten gehörte Tonstück, das außer von Carl Tausig einmal in Berlin noch nie öffentlich gespielt wurde, dessen cheval de bataille ist, und von ihm wirklich in einer Weise vorgetragen wird, die ans Fabelhafte grenzt. Die Romantik, die in dem Tonstücke liegt, und Tausig's Vortrag desselben versetzen den Hörer geradezu in die wunderbarste Märchenwelt.

Ob dieses Ketzerconcert auch vor dem Richterstuhle einer hochweisen Wiener Kritik Gnade finden werde, das ist freilich noch ungewiß; ein nächster Brief soll Ihnen über dieses Thema einige Mittheilungen machen.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das achte Concert des Musikvereins Euterpe am 5. Februar bot neben zwei Werken von längst anerkannter Bedeutung: den Ouverturen zur „Zauberflöte“ und zu „Leonore“ Nr. 3 als drittes Orchesterstück die Frühlingsphantasie von H. v. Bronsart. Sämmtliche Leistungen des Orchesters waren diesmal wieder durchweg lobenswerth, es herrschte reinere Stimmung, die Bläser wurden ihrer Aufgabe besser gerecht als früher, das Zusammenspiel war namentlich in Beethoven's Ouverture vortrefflich und der Beifall darum auch besonders nach diesem Tonstück ein sehr lebendiger. Was das Bronsart'sche Werk betrifft, so dürfen wir wol an dieser Stelle auf eine Besprechung zu Anfang des Jahres 1858 verweisen, wo bei Gelegenheit einer von Bronsart im Gewandhause veranstalteten besonderen Aufführung der Redacteur d. Bl. sich ausführlich über diesen begabten Musiker ausgesprochen. Seitdem hat v. Bronsart in seinem Werke einen fünften Satz: „Lebensstürme“ eingeschoben, dessen Wirkung dem Ganzen jedoch keineswegs zum Vortheil gereicht, und den wir unsrerseits gern wieder gestrichen sähen. Auch diesmal machten übrigens zahlreiche innige, liebenswürdige Stellen auf Musiker und Laien ungetheilt günstigen Eindruck; das Werk im Zusammenhange freilich vermochte bei seiner übergroßen Länge nicht zu zünden. — Frl. Ingeborg Starck vertrat das Solospiel des Abends, wie zu erwarten in glänzender Weise. Ihr Vortrag des vom Orchester sehr frei und zart begleiteten Weber'schen Concertstücks war eine durch höchste Eleganz und Noblesse, ihre Ausführung der Händel'schen E dur-Variationen eine durch technische Sauberkeit ausgezeichnete Leistung; in Chopin's Notturno As dur und Liszt's Valse-Caprice nach Schubert'schen Motiven entwickelte die Künstlerin bewundernswerthes Verständniß neben höchster virtuoser Bravour. — Eine willkommene Abwechslung bot der diesmal vorkommende Männergesang; der akademische Verein „Arion“, den wir vor Kurzem so warm zu loben Gelegenheit hatten, bewies unter persönlicher Leitung seines Dirigenten Richard Müller auch hier, daß er, im Besitze frischer, wohlklingender, gesund entwickelter Stimmen, die Eigenschaften eines feinfühligen, eingehenden Vortrags immer mehr zu entwickeln nicht verabsäumt hat; jedes der gewählten Lieder: „Meeresstille und glückliche Fahrt“ und „Die Rache“ von A. Rubinstein, „Der Eidgenossen Nachtwache“ und „Freiheitslied“ von Schumann fand reichen Beifall. — Noch bleibt uns über die erste Aufführung eines Erstlingswerkes von W. Weißheimer zu berichten: „Das Grab im Busento“, für Baßsolo, Männerchor und Orchester; von Hrn. Wallenreiter vom hiesigen Stadttheater und dem „Arion“ mit Hingebung gesungen, vom Orchester auf das Präciseste begleitet, fand das bedeutsame Werk namentlich auch von Seiten der Musiker eine beifällige Aufnahme, so daß wir uns für die fernere Wirksamkeit des jungen Tonsetzers den besten Hoffnungen hingeben können. Wir fügen ohne Zaudern hinzu: das Werk verdient allenthalben die wärmste Aufnahme, selten hat uns von vornherein die volle Entfaltung der auf das Edelste gerichteten Intelligenz, die Vertiefung im Ausdruck, die Beherrschung aller technischen Mittel, ein großes künstlerisches Formgefühl im Verein mit begeisternder Fülle der Erfindung so entschieden überzeugt, daß eine schöpferische Kraft von zur Stunde noch kaum zu berechnender Tragweite vorliege. Weißheimer wolle uns noch recht oft Gelegenheit bieten, das eben in Andeutungen Gesagte weiter auszuführen! P. L.

Leipzig. Das 15. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 31. Januar brachte als Novität eine Ouverture zu „Aladin“ von Carl Reinecke. Wir freuen uns sagen zu können, daß dieselbe in Bezug auf Entschiedenheit des Ausdrucks, Klarheit und Eindringlichkeit der Motive die früheren Orchesterstücke dieses Tonsetzers übertrifft; sehen wir von der Unselbständigkeit der Erfindung und Formbehandlung, dem Mangel an reicher Arbeit und wirksamer, lichtvoller Beherrschung des Orchesters ab, so verdient die Ouverture als das Erzeugniß einer edel empfindenden, sinnigen Künstlernatur warme Anerkennung, die ihr denn auch im Gewandhause zutheil wurde. Das zweite Orchesterwerk des Abends: Haydn's sogenannte militairische Symphonie, war wol nur auf Anregung einer neulichen Aufführung im Dilettanten-Orchesterverein wieder hervorgeholt. Beide Sachen wurden recht gut gespielt. — Hr. Concert-M. Ludwig Straus aus Frankfurt a. M. trug das H moll-Concert von Viotti und Adagio und Finale aus Vieuxtemps' Fis moll-Concert mit derselben Kraft des Tons und noblen Ausdrucksweise vor, die wir schon vor zwei Jahren bei seinem ersten Auftreten hier schätzen gelernt hatten. Ein willkommener Gast war uns auch Professor Salvator Marchesi aus Wien, dessen gründliche Schule schon vor einer Reihe von Jahren bei uns allgemeine Bewunderung geerntet, und dessen voller, fast ungeminderte klangvoller Baß auch heute noch auf das Beste effectuirte. Marchesi, vorzüglich in der Coloratur und im komischen Bravourgesange heimisch, trug die Arie des Polyphem: „O schöner als die Rose“ aus Händel's „Acis und Galathea“ unter Hervorruf, zum Schluß des Concertes mit einem von uns bereits vor einigen Wochen erwähnten Schüler, dem Tenoristen Braun, das Duett des ersten Actes aus „Tell“ vor. Letzterer sang außerdem allein die Arie aus der „Heimlichen Ehe“ „Pria che spunti“ und zeigte beidemal zwar ein weiches, wohlklingendes Organ, zugleich aber auch solche Befangenheit, daß es uns billig scheint, mit weiter eingehendem Urtheil bis zu bevorstehendem erneuten Auftreten in einer besonderen Soirée zurückzuhalten.

Wien. Das philharmonische Concert vom 13. Januar ragt für einen unbefangenen Blick in unsere musikalisch-culturhistorischen Zustände namentlich durch den in der That ungetheilt glanzreichen Erfolg hervor, den in unserer Stadt zum erstenmale Seb. Bach über die Macht oder vielmehr Ohnmacht eingewurzelten Vorurtheils errungen. Der deutsche Süden, und speciell der österreichische Kunstanschauungskreis, hat bis in die neuesten Tage — theils aus Unkenntniß, theils aus Voreingenommenheit — zu keiner anderen Würdigung Bach's vordringen können, als zum Erkennen seiner musikalisch-formalistischen Bedeutung. Dessenungeachtet war, ist und bleibt Bach für Jeden, der Augen zum Sehen und einen wahren Künstlerpuls zum Fühlen des wahrhaft Schönen mitbringt, vor wie nach ein ebenso hoher und vielseitiger Dichter, als einer der schärfsten Denker und durchgeprägtesten Charaktere der Kunstgeschichte wie des Kunstlebens. Wer Bach nur von letzterem Gesichtspuncte aus erfaßt und in sich aufnimmt, wer ihm nur mit dem Verstandesauge, nicht mit dem vollen freudig erregten Geistes- und Sinnesmenschen gerecht wird, der kennt ihn nicht und thäte besser, ihm gar keine, als eine halbe Aufmerksamkeit zu schenken. So standen die Dinge hinsichtlich Bach's bei uns bis auf die neuesten Tage. Da kam das philharmonische Concert vom 13. d. Mts. und mit diesem des Großmeisters D dur-Suite für Orchester. Jeder Satz dieses Werkes des alten Cantors ward mit einer ungewöhnlichen Spannung angehört, mit herzlichen, aus merkbar gehobener Stimmung hervorgegangenen Bravos begleitet, und — nachdem das Werk zu Ende gespielt — sogar Einzelnes zur Wiederholung verlangt. Wäre das nicht ein Fingerzeig für unsere Dirigenten, das Eisen zu schmieden, so lange es glüht, und für den hier so schwer Verkannten

endlich einmal ernsten Sinnes Propaganda zu machen? Freilich hat auch die ebenso gewissenhafte als farbenreiche Durchführung dieser Aufgabe Seitens unserer Operncapelle, sowie Capell-M. Dessoff's Dirigententalent und Geschick guten Theil an diesem Glanzerfolge. Allein das ist nun eben das nachdrücklich zu Betonende. Man biete uns Bach'sches doch oft und immer so durchreift und durchgeistigt, wie bei diesem Anlasse, und der alte Cantor mit seinem frischen Allgeiste wird gar bald Sieger geworden sein über das im Süden Deutschlands wider ihn herrschende Vorurtheil. Das weitere Programm dieses philharmonischen Concertes bot in etwas überstürzter und im Bereiche der Blasharmonie viel zu stark aufgetragener Wiedergabe die Ouverturen zu „Athalia“ und „Medea.“ Endlich brachte es die von Hrn. Meyerhofer sehr wirkungsvoll gesungene, oft gehörte Händel'sche Polyphem-Arie, und die kernduftige erste Symphonie Schumann's. Letztgenanntes Werk ist hier wol noch kaum mit solcher Feinheit der Accentuation geboten worden, wie diesmal. — Die zweite hervorragende Erscheinung der vergangenen Woche ist das Concert des Componisten Carl Goldmark. Es gab uns ein Streichquartett, eine längere Reihe von Clavierstücken, einige Lieder, endlich ein Clavier-Trio, sämmtlich Werke des Concertgebers. Deutsche Naturkraft, deutscher Ernst des Strebens und deutsche Gedankentiefe wie umfassende gründliche Studien sind die hervorragendsten Grundzüge aller in diesem Concerte zu Gehör geführten Werke Goldmark's. Derselbe dürfte, rüstig fortgehend auf dem in den jüngst gehörten Werken eingeschlagenen Pfade, bald einen laut und lange nachwirkenden Klang unter den besten Kämpen für neudeutsches Wirken behaupten. S.

Basel. Den Schritt, den das musikalische Basel diesen Winter vorwärts thut, bezeichnet der Entschluß des Gesangvereins, die große Passionsmusik von Bach zur Aufführung zu bringen, nachdem man sich bisher mit Cantaten und kleineren Werken des großen Meisters begnügt hatte. Man fühlt sich jetzt stark genug, das, was bisher Elitenchöre und ausgewählte Zuhörer genossen, einem großen Verein von etwa 200 Mitgliedern und dem allgemeinen Publicum zu übergeben. Wenn man den Fortschritt hier auch nicht überstürzt, so stellt man sich dafür auch keine Aufgaben, die über das Können der Leistenden und über das Verstehen der Zuhörenden hinausgehen. Die Liedertafel, welche kürzlich ihr Ehrenmitglied, Hofcapell-M. Rietz von Dresden, mit einem silbernen Becher überrascht hat und jetzt dessen Dithyrambe und Mendelssohn's „Oedipus auf Kolonos“ eifrigst einstudirt, bekundet zwar damit ihr künstlerisches Streben, dem Männerchöre leicht untreu werden; dieser Standpunct ist ihr aber nach der Aufführung der „Antigone“ kein neuer mehr. Auch an äußerem Glanze hat es nicht gefehlt: Jaell, Bülow, Singer, David, Stockhausen sind in einem Winter berufen, um eine Reihe ganz respectabler dii minorum gentium zu übergehen. Doch liegt darin nicht nothwendig der echte Werthmesser des musikalischen Lebens, insofern für Einige sogar ein schädlicher Einfluß möglich ist, der nämlich, daß man sich gewöhnt, nur die durch berühmte Namen glänzenden Programme und Concerte zu beachten. Stockhausen hat bisher in zwei Concerten gesungen, ein halber Franzos und ein halber Deutscher nach seiner Geburt, sagt man gewöhnlich, aber doch richtiger in Schubert ein ganzer Deutscher, und in Boieldieu ein ganzer Franzos, freilich so harmlos und unschuldig, wie es die Nachkommen nicht mehr sind. Stockhausen hat sich den Pariser Diapason normal angeeignet (a = 440 Schwingungen) und darum nur mit Flügel und Streichquartett gesungen; man denkt aber ernstlich daran, die Bläser neu zu instrumentiren und zu dem D. N. (was Einige despotisme Napoléon auflösen) herabzusteigen. Schade, daß dann unsere neue Münsterorgel von 60 Registern, ein Werk von Haas, nie damit wird harmoniren können. Zum erstenmal sind diesen Winter zur Aufführung gekommen: durch den Orpheusverein des Hrn. Aug. Walter „Schön Rohtraut“, „Das Schifflein“, Romanze vom Gänsebuben, Requiem für Mignon von Schumann, Ständchen für Frauenstimmen von Schubert, elegischer Gesang von Beethoven; in den Abonnementconcerten Weihnachtslied von Schröter, „Athalia“ von Mendelssohn, eine Symphonie von Reber, Professor am Pariser Conservatorium; am Theater „Ernani“, „Rigoletto“ von Verdi, unter der Direction des Hrn. Rietz, Sohn. Walter spielte sein neues Capriccio für Piano und Clarinette, endlich brachte Hr. Dir. Ernst Reiter den ersten Act einer von ihm componirten romantischen Oper, „Die Fee von Elvershöh“ zur Aufführung. Das Textbuch ist nach einer dänischen Sage von Konr. Löffler bearbeitet, und der Componist hinter dem Glanze, welchen die Scenerie zu entwickeln hat, in der Farbenpracht der Töne nicht zurückgeblieben. Der Grund des Tongewebes, wie auch der Hintergrund für den Zuschauer, ist das Element Neptuns, bald die ruhig rollenden Wogen etwa wie in der Einleitung der „Melusine“, bald das wilde Meer, etwa in der Art der unruhig [illegible] zu Anfang der zweiten Ballade „Vom Pagen und der Königstochter.“ Auf diesem öden, düsteren Grunde treten dann eine Reihe melodiöser Glanzpuncte hervor, die von guter Wirkung sind und auch bei der fragmentarischen Aufführung ihren Eindruck nicht verfehlt haben. Um aber über den Charakter der Musik im Ganzen richtig zu urtheilen, muß man nothwendig die Vollendung der Oper abwarten.

Breslau. Die zweite Soirée des zweiten Cyclus für Kammermusik und Gesang von Dr. Leopold Damrosch legte wieder Zeugniß ab von dessen künstlerischer Einsicht und der Gediegenheit sämmtlicher Mitwirkenden. Das Programm brachte: Trio (D dur Op. 70) von Beethoven, gespielt von den HH. Mächtig, Damrosch und Heyer; Arie der Susanne aus „Figaro's Hochzeit“ von Mozart, gesungen von Frau Helene Damrosch; Cavatine von J. Raff, Sarabande von L. Spohr, vorgetragen von L. Damrosch; „Der König von Thule“, „Ständchen“, Gesänge von Fr. Liszt, vorgetragen von Frau Helene Damrosch; Quartett (G dur Op. 161) von Fr. Schubert, ausgeführt von den HH. Damrosch, Hoppe, Valenta und Heyer.

Chemnitz. Aus dem Januar ist von hier zu berichten über: Kirchenmusiken in der Jacobi- und Johanniskirche: Cantate von Mozart, Psalm von Naumann, Hymne von Spohr. — Salvum fac regem von Richter, Chöre von Gade und Rink. Den 13. dritte Matinée musicale im Saale der Eintracht: Hommage à Händel, Quintett (Op. 16) mit Blasinstrumenten von Beethoven, Lieder von Mangold und Abt (die Liedertafel), Andante und Variationen für zwei Claviere von Schumann (Frl. E. Schneider aus Dessau und Hr. Gruner). Den 17. das bereits in d. Bl. erwähnte Concert des Allgemeinen Männergesangvereins. Den 30. Aufführung in der Singakademie: Musik zu Mendelssohn's „Sommernachtstraum“, mit verbindender Dichtung von L. B. Wolf, und erster Theil aus dem „Weltgericht“ von Fr. Schneider. Den 31. Geistliche Musikaufführung in der Jacobikirche: Choral (rhythmisch), Misericordias Domini von Durante, Gebet für Männerstimmen von Appel, Chor: „O der Du“ von Gade, Cavatine für Alt aus Reinthaler's „Jephta“ (Frau Götze, geb. Hinkel), und Motette „Vom Himmel hoch“ von Richter. — Die Oper brachte: „Weiße Dame“, „Freischütz“, „Don Juan“, „Robert“, „Wasserträger“, „Waffenschmied.“ — Außerdem fanden Concerte des Labitzky'schen Orchesters aus Karlsbad statt.

Aus **Regensburg** wird uns geschrieben: Von dem vortrefflichen Sammelwerke, das Canonicus Proske bei Pustet herausgiebt, wird in den nächsten Tagen die Fortsetzung des Selectus Missarum Novus erscheinen. Der vierte Band, welcher den ersten Jahrgang schließt, ist ebenfalls in Angriff genommen. Ueber das großartige Unternehmen soll eine Brochure aus der Feder eines Münchener Musikgelehrten erscheinen. — Für das Manuale breve Cantionum ac precum Liturgicarum, den Auszug des größeren unter dem Titel: „Enchiridion chorale“ von dem verstorbenen Joh. Georg Mettenleiter bearbeiteten Werkes ist eine zweite Auflage nothwendig geworden, was für den Werth dieser ebenso oft gelobten als verkannten Arbeit spricht. Die Vollendung der Orgelbegleitung zu diesem Werke, welche beim Tode seines Verfassers bis zur fünften Section gediehen war, ist aus den Aufzeichnungen des Verstorbenen nun vollendet und dürfte bald erscheinen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. H. v. Bülow concertirt in Basel und begiebt sich sodann zur Aufführung des „Tannhäuser“ nach Paris.

Die Sänger Marchesi und Braun sangen am 5. Februar in einem Abonnementconcert zu Bremen, am 8. in Hamburg; Joachim concertirt augenblicklich in Wien; Franz Bendel wirkte im dritten Radecke'schen Concert zu Berlin mit.

Das fünfte Harmonieconcert zu Magdeburg erfreute der königl. sächs. Kammermusikus Friedrich Grützmacher aus Dresden durch seinen Besuch. Bei seinem Erscheinen von dem zahlreich versammelten Publicum als ein lieber, stets gern gesehener Bekannter auf das Freundlichste begrüßt, erntete er durch den meisterlichen Vortrag seines dritten Violoncellconcertes (E moll) sowie einiger dankbarer Salonstücke (Romanze und Burlesque) den lebhaftesten, bis zum Schlusse sich noch steigernden Beifall.

Carl Tausig giebt in Wien außer seinen Orchesterconcerten auch zwei Clavierconcerte mit gemischtem Programm. Das erste findet am 9. Februar Abends im Musikvereinssaale statt. In diesem Concerte spielt Tausig: Großes Präludium und Fuge in H moll für die Orgel [illegible]; 32 Variationen über

ein Originalthema von Beethoven, Op. 36; Große Polonaise in Es dur Op. 21 von Weber; Nocturne und Valse von Chopin und zum Schlusse die Don Juan-Phantasie von Liszt.

Im letzten Abonnementconcert zu Zwickau, in welchem auch der von Liszt instrumentirte Schubert'sche Reitermarsch zur Aufführung gelangte, fand Frl. Emilie Genast aus Weimar nach dem Vortrage dreier Lieder von Schubert, Franz und Schumann reichen Beifall.

Musikfeste, Aufführungen. Die Berliner Sänger-Vereinigung wird nächstens „Die Nacht auf dem Meere" von W. Tschirch zur Aufführung bringen. Im dritten Radecke'schen Concert wurde des Concertgebers Cantate „Kaiser Max" gesungen, an demselben Abend Nicolai's Ouverture über „Eine feste Burg" mit Chor aufgeführt. In Posen fand die gefällige Symphonie in H moll von einer Dame, Emilie Meyer, Beifall. Die Aufführung von „Paradies und Peri" durch den Stern'schen Gesangverein in Berlin hat diesmal dem herrlichen Werke im dortigen Publicum allseitige Verehrung, von Seiten mehrerer Kritiker neue kleinliche Ausstellungen gebracht. Die dritte Quartettsoirée der HH. Bruns und Genossen in Berlin brachte ein neues Quartett von Würst, die dortige Hofcapelle in ihrer letzten Symphoniesoirée eine Ouverture von B. Scholz zu Goethe's „Iphigenie."

Auszeichnungen, Beförderungen. In Wien sind die HH. Dr. Ed. Hanslick und Advokat Sonnleithner zu Beiräthen des neuen Directors des Hofoperntheaters, Salvi, ernannt worden.

Todesfälle. In München starb am 21. Januar der Hofmusikus Schönchen, ein Veteran der dortigen Hofcapelle.

Vermischtes.

Unlängst wurde irgendwo der Vorschlag gemacht, die Männergesangvereine möchten dem Wiener Beispiele folgen, für neu aufgeführte Gesänge jedesmal ein Honorar zu zahlen; bis jetzt sind bereits Vereine in Preßburg, Salzburg, Stockerau, Frankfurt, Linz und der Zionverein in Wien darauf eingegangen.

☞ Hierzu Titel und Inhaltsverzeichniß des 53. Bandes der Zeitschrift.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 15. Februar 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 8.
Vierundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Schumanniana Nr. 3.

Neue Ausgaben von Schumann'schen Clavierwerken der ersten Periode.

Es ist bekannt, daß Schumann das Tempo seiner Werke bis in die Mitte der vierziger Jahre nach einem unrichtigen Metronomen — wo er es überhaupt angab — bestimmte. Clara Schumann hat unlängst versprochen, diese Unrichtigkeiten in den später nöthig werdenden neuen Ausgaben zu verbessern.

Von solchen, blos in der Tempobezeichnung veränderten, neuen Ausgaben soll hier nicht die Rede sein, sondern ausschließlich von denen, welche Varianten enthalten, was meines Wissens blos bei den zweiten Ausgaben von Op. 2, 5, 6, 13 und 14 der Fall ist.

Wären diese Varianten auch geringer, als sie in der That sind, so hoffe ich doch auf den Dank der Besitzer der betreffenden ersten oder zweiten Ausgaben, wenn ich dieselben ihnen so genau, wie dies ohne umfassende Notenbeispiele geschehen kann, nachstehend bezeichne. Einer besonderen Rechtfertigung meines Vorhabens bedarf es nicht; denn für die Verehrer Schumann's ist eben jede Note des Meisters, ja jede Vortragsbezeichnung, von Bedeutung, für Andere aber ist der nachfolgende Aufsatz gar nicht bestimmt. Man nehme also den Bleistift zur Hand und schlage ohne Weiteres auf:

Op. 2. Papillons, componirt 1831, erschienen bei Fr. Hofmeister in Leipzig. Pr. ½ Thlr.

Eine eigentliche zweite Ausgabe ist von diesem Werke nicht veranstaltet, es sind in die alten Platten nur folgende Veränderungen nachgetragen worden.

Im Papillon 2 ist im fünften und sechsten Tacte hinter die drei Melodienoten as, c und f statt des Punctes jedesmal eine Sechzehntelpause gesetzt. Ueber dem neunten und zehnten Tacte befindet sich in kleinerer Schrift folgende Variante eingefügt, mit der Bemerkung unten, daß Schumann die Stelle auch öfters in dieser Weise gespielt habe:



Ueber dem zweiten f im sechsten Tacte befindet sich ein „ten." und über der Schlußsechzehntelpause ein 𝄐.

Beiläufig bemerke ich als Fingerzeig für den Vortrag dieses zweiten Papillons, daß man den Octavengang im zweiten und dritten Tacte (den Auftact rechne ich nicht mit) so spielen möge, daß die in beiden Händen vom Daumen zu greifenden Noten (c, b, g und es dreimal wiederholt) stärker betont werden, als ihre oben und unten mit dem kleinen Finger gegriffenen Octaven.

Im sechsten Papillon ist für den zweiten und vierten Theil ein langsameres Tempo mit 138 bezeichnet, das unrichtige Wiederholungszeichen zu Anfang des dritten Theils ist weggelassen und dahin gesetzt, wohin es gehört, nämlich zu Anfang des vierten Theils.

Im zweiten Theile des siebenten Papillons steht in der Altstimme der Tacte 1, 2 und 3 verbessert: c f, des f, es b, und im Tact 9 und 10 c f und f b statt der in erster Ausgabe stehenden c es, des es, es as, c es und f as.

Endlich ist im Finale Nr. 12 nach dem Ausklingen der Großvatermelodie über das sechsmal wiederholte zweigestrichene a gesetzt: „Das Geräusch der Faschingsnacht verstummt. Die Thurmuhr schlägt sechs."

Viel bedeutendere Veränderungen, eine eigentliche Ueberarbeitung, hat dagegen das 1833 componirte

Op. 5. *Impromptus sur une Romance de Clara Wieck*, **dédiés à Mr. Fréderic Wieck, Leipzig chez Fr. Hofmeister et Schneeberg chez Ch. Schumann, publié 1833 Août, Pr. 18 Gr.,**

in der 1850 veranstalteten zweiten Ausgabe erfahren, welche unter dem Titel: Impromptus über ein Thema von Clara Wieck, unter Weglassung der Dedication, bei Fr. Hofmeister in Leipzig, Pr. 25 Ngr., erschienen ist.

Da hier die Abweichungen so umfassend sind, daß deren vollständige Aufzählung in dieser Zeitung unthunlich erscheint, so bescheide ich mich, darauf hinzuweisen, daß die liebliche Variation Nr. 4 der ersten Ausgabe C dur ¾ (das erste Discantthema im Tenor mit einem neuen Secundenmotiv verbunden) und die phantastische Nr. 11, in der Form eines Scherzo sammt Trio, Allegro con brio, As dur und moll, ¾ (im ersten Theile des Scherzo ein neues Tonleitermotiv, welches

im zweiten Theile mit dem in den Tenor gelegten Discantthema umspielt wird; im Trio, As moll, wird in der Oberstimme erst das Discantthema, dann im zweiten Theile das Baßthema frei variirt, worauf nach einem, auf dem erwähnten Tonleitermotive basirten, Uebergange das Scherzo wiederholt wird) in der zweiten Ausgabe ganz weggelassen sind; daß dagegen an der Stelle von Nr. 4 eine neue, sehr frei gehaltene, Variation von Mendelssohn'scher Färbung, als Nr. III, eingeschoben ist, und daß überhaupt manches Kecke und Humoristische der ersten Ausgabe, zum Nachtheil des Ganzen, in der zweiten Ausgabe verwischt und übertuscht worden ist.

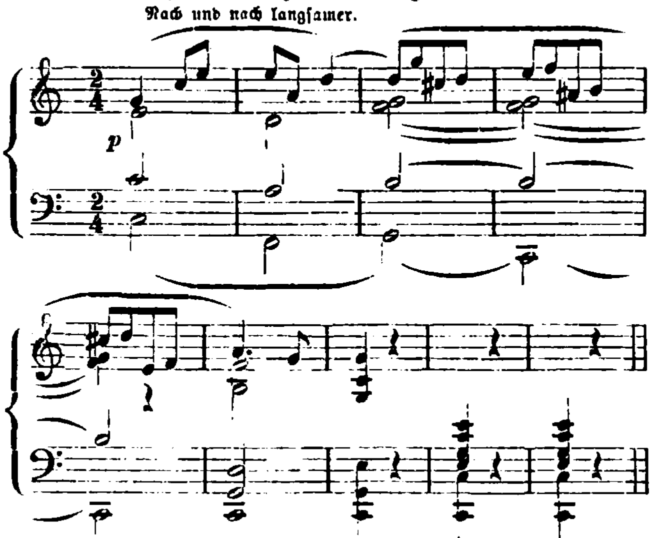
Wohl möglich, daß Schumann, durch den Alles überfirnissenden und schönfärbenden Einfluß der Mendelssohn'schen Schule Ende der vierziger Jahre zeitweise an sich selbst irre geworden, in einer schwachen Stunde Hand an sein eigenes Werk legte. Wegen dieser Uebertünchung von Op. 5 hat er denn auch dem Lobe jener wässerigen Schule nicht entgehen können. Sein Biograph Wasielewski schließt die Beurtheilung der zweiten Ausgabe der Impromptus (vergl. Pag. 117 der Biographie) mit folgenden Worten: „Endlich hat auch der Schluß des Ganzen eine zweckmäßige (?) Aenderung erfahren."

Damit der geneigte Leser zwischen Wasielewski und mir richten könne, setze ich die letzten Tacte beider Ausgaben hierher:

A. Schluß der Impromptus in der ersten Ausgabe:



B. Schluß nach der zweiten Ausgabe:



Welch ein langer, sentimentaler Zopf, den das schöne Clara Wieck'sche Thema bei B nach sich schleppt! Und dagegen welch süßes Verhauchen der beiden Themas bei A! Die Oberstimme stockt schüchtern und vollendet ihre Rede nicht.

In entsprechendem Gegensatze war bei der Anfangsnummer das (von Schumann erfundene) Baßthema erst piano, pianissimo allein aufgetreten, dem sich dann innig das Discantthema anschließt.

In Nr. 2 der Schumanniana (vergl. diese Zeitschrift Band 53 Nr. 4) schrieb ich scherzhaft über Schumann und den Großvatertanz:

„Die Impromptus, Op. 5, über ein Thema aus Op. 3 von Clara Wieck, sind Schumann's erste Brautwerbung. Natürlich muß hier der Großpapa schmeichelnde (in Nr. 4 der zweiten Ausgabe) und eindringliche Worte (in der Schlußnummer) für ihn einlegen."

Wollte man diesen Scherz in Davidsbündlerweise weiter ausführen, so würde Nichts näher liegen, als sich unter dem Baßthema Florestan-Eusebius selber, und unter dem Discantthema Chiarina vorzustellen.

Leise, leise schleicht sich Eusebius zu seiner Chiarina. Heimliches Liebesgeflüster, seliges Minnen. Mondscheinnacht. Darauf Schmeicheln und Kosen, Schmollen und Grollen in buntem Wechsel. Schüchtern, innig, die stockende Rede nicht vollendend, sinkt Chiarina an die liebende Brust.

„Sehr wohl", sagte Meister Raro, „aber was bedeutet dann die Secundendissonanz c d, die sich nur wider Willen auflöst?" Schmunzelnd entgegnete darauf Eusebius: Es ist der Papa Chiarina's, der eigentlich selbst noch nicht recht weiß, ob ihn unsere Liebe verdrießen oder freuen soll. Ihm hatte ich Op. 5 dedicirt. „Wie konntest Du aber den sinnigen Schluß später wieder ändern?"

Auch dafür hatte ich meine Gründe. Bei der zweiten Ausgabe, 1850, hatte ich schon die endlosen Widerwärtigkeiten erlebt, die sich meiner Liebe entgegenstellen sollten; der neue Schluß spielt hierauf an. „Jetzt verstehe ich erst die Aeußerung deines Biographen, daß der Schluß eine zweckmäßige Aenderung erfahren habe." — — —

Doch genug des Scherzes! Allen Ernstes richte ich jetzt im Namen der Verehrer Schumann's an Hrn. Friedrich Hofmeister die Bitte, baldigst eine dritte — kritische — Ausgabe von Op. 5 zu veranstalten, unter Zugrundelegung des ursprünglichen Textes und mit Beifügung der Varianten aus der zweiten Ausgabe.

Als etwas für Manchen vielleicht noch Neues bemerke ich beiläufig, daß Johannes Brahms, Schumann's Lieblingsjünger, dem er auch das Schlüsselamt übertragen, in den Clara Wieck gewidmeten Variationen Op. 9 über ein Thema aus Schumann's Op. 99 Nr. 1 unser Discantthema am Schlusse der zehnten Variation eingeflochten hat, nachdem er kurz vorher, in der neunten Variation, auf Schumann's Op. 99 Nr. 2 angespielt hatte.

(Schluß folgt.)

Kirchenmusik.

Messen, Cantaten ꝛc.

Fr. Krenn, Op. 51. *Missa vocalis cum organo ad modos Gregorianos.* Wien, Fr. Glöggl.

Wie in dieser Zeitschrift öfters bemerkt, gehört der Componist dieser Messe der sehr kleinen Zahl jener Chorregenten

Wiens an, die mit beharrlichem Muthe für die Sache des altkirchlichen Styls einstehen, und den Tonwerken christlicher Vorzeit einen emsigen Cultus darbringen. Auch in dem mir vorliegenden Werke zeigt sich der heilsame Einfluß jener Studien, die Hr. Krenn schon seit Jahren treibt, und in seiner amtlichen Künstlerstellung dem wirklichen Leben nutzbar zu machen versteht. Schon aus obigem Titel erhellt, daß diese Messe auf der Grundlage alter Kirchengesänge ruhe. Noch deutlicher spricht das diesem Werke beigesellte Vorwort die Absicht des Componisten aus. Er nennt daselbst ausdrücklich die seinen Canti firmi zu Grunde liegenden Quellen. Das Kyrie und Gloria ist der Messe: „in festis simplicibus", das Credo jener „septi toni", und die drei letzten Theile der „Missa in dominicis" entnommen. In der harmonischen Einkleidung dieser überlieferten Gesänge ist die alte Kirchenweise mit ziemlicher Treue beibehalten. Ein streng puristisches Gewissen hätte nur an wenigen Stellen einige verminderte Dreiklänge und Septimenaccorde hinweggewünscht. Es ist das keine pedantische Forderung. Hielte sich das Werk überwiegend auf der Höhe unserer Zeit, benutzte es also blos die alten Choralmelodien, um selbe im Sinne der Gegenwart neuzugestalten, dann stünde nicht nur gegen die eben erwähnten, sondern selbst wider noch kühnere Accordfolgen kein giltiger Einwand offen. So aber hält sich Krenn in der Hauptsache mit einer fast unerbittlichen Strenge der Logik an das alttonartliche Accordwesen. Jene wenigen Abweichungen von diesem Systeme scheinen daher seiner Feder nur zufällig entschlüpft, also nicht mit Nothwendigkeit aus dem ganzen Gedanken- und Gestaltungsleben hervorgegangen zu sein. Der Componist mochte diese kleinen Uebergriffe selbst bemerkt haben; er äußert sich darüber verwahrenden Sinnes im Vorworte. Das Moment leichterer Ausführbarkeit war ihm nämlich Anlaß zu zeitweiligem Abgehen vom Systeme der alten Kirchentonarten. Ich aber meine: in einem der Hauptsache nach so vollkommenen Ganzen, wie es diese Messe, sollte auch nicht der kleinste Makel den Eindruck des organisch Abgegliederten stören. Denn die in einem Werke solcher Art erstrebte Einheit ist ja keine blos formelle. Sie fällt mit der beschaulichen Stimmung untrennbar zusammen. Jedes noch so leise Vordrängen anderer, wenngleich sonst noch so sehr, ja sogar höher berechtigter Anschauungsweisen wirkt verletzend. Möchte uns denn der Componist bald mit noch Mehrerem gleicher und wenn möglich ganz durchreifter Art erfreuen!

Für die Orgel.

C. F. Pitsch, Dreizehn Orgelstücke. Nachgelassenes Werk. Herausgegeben von J. L. Zwonar. Prag, J. Hoffmann. Pr. 15 Ngr.

Pitsch war als Improvisator wie als lehrender Denker eben so Dichter wie Mann des entschiedensten Fortschrittes. Minder glückte ihm das schriftliche Selbstschaffen. Allerdings gab er wol auch hier immer formell Probehaltiges. Doch er arbeitete zu ängstlich, und legte die ihm sonst eigenthümliche Freiheit künstlerischer Anschauung und Gestaltung in einen Bann, dem das Erzwungene, „in spanische Stiefel Eingeschnürte" oft trüben Sinnes anzumerken gewesen. Freilich gab es auch da Momente, wo der Geist dieses Druckes Herr geworden, und wo Dichter und Denker auf gleiche Höhe gestellt waren. Wie vordem, so jetzt. Auch dies Opus posthumum, um dessen Herausgabe sich Hr. Zwonar, einer der kenntnißreichsten und begabtesten Schüler Pitsch's, in dankenswerthem Sinne verdient gemacht hat minder befriedigenden Abzeichen. Der Satz ist streng orgelmäßig, die Stimmführung großentheils selbstständig. Nur selten stößt man auf müßig Begleitendes. Doch ist die hier angewandte Polyphonie nicht immer jene an Bach, Beethoven und den Neuesten gereifte, freie Art der künstlerischen Gestaltung. Was hier entgegentritt, ist mehr ein ängstliches Suchen nach Correctheit des Satzes, als wirkliche Freiheit des Gestaltens. Es kam mir oft so vor, als fürchte sich der Meister vor seinem eigenen Selbst auf einer, und vor der ihn warnenden Harmonik der vor-Bach'schen und der Haydn-Mozart'schen Zeit auf anderer Seite. Das Melodische, Accordliche und Rhythmische trägt — wie die Contrapunctik — oft zu kennbare Abzeichen einer klügelnden Mache, eines ängstlichen Strebens nach Einfachheit. Ein solcher Drang, in das Extrem gesteigert, hat Steifheit zur Folge. Wirkliche Ausnahmen von dieser hemmenden Regel, also wahre Künstlergebilde, bieten die beiden Choralvorspiele Nr. 7 und 12, und die — trotz ihrer Kürze — im Thema wie in dessen Durchführung bedeutsame Fuge, welche den würdigen Schlußstein dieses Heftes bildet. Orgelspielkennern, welche Pitsch nicht gehört, seien jene drei auserlesenen Tonstücke warm an das Herz gelegt; die mit diesem Meister vertraut Gewesenen bedürfen keines besonderen Hinweises.

J. L. Zwonar, Album für Organisten. Prag, Hoffmann. Pr. 20 Ngr.

Wie schon aus dem Titel ersichtlich, dient dieses Werk pädagogischen Zwecken. Es ist der — wahrscheinlich erste — Theil eines größeren Unterrichtswerkes im Fache des praktischen Orgelspieles. Zwonar hat das volle Zeug für ein solches Unternehmen. Er besitzt eine gewandte Feder, und ist im musikalischen Lehramte wie in der Kunst des Orgelspiels wohl erfahren. Dies Heft enthält eine Reihe von Uebergängen, Cadenzen und Vorspielen, wie sie der Organist beim Gottesdienste nothwendig hat. Der Verfasser scheint dem in neuester Zeit völlig ausgelebten Grundsatze zu huldigen: jede Dissonanzharmonie müsse mit aller Vorsicht theils eingeleitet, theils aufgelöst werden. Ein so ängstliches Motiviren hat aber Steifheit der Gedankengestaltung und Stimmführung zur unausbleiblichen Folge. Andererseits ist aber Zwonar von den Strömungen der Zeit doch auch nicht so ganz unberührt geblieben. Alles in Allem genommen, ist auf diese Weise das ganze Werk eine Halbheit, welche dem sonst geschickten und strebsamen Autor wenig Ehre und Freude bringen dürfte. Raffe er sich doch auf, und bringe so bald wie möglich sein besseres Ich zum Durchbruche! —

Joh. Förster, Op. 12. Sechs Präludien für die Orgel. Prag, Joh. Hoffmann. Pr. 9 Ngr.

———, Op. 13. Der katholische Organist. 2 Hefte. Prag, Robert Veit. Pr. 40 kr. C.-M.

Der Componist dieser Werke ist seinem äußeren, und — wie seine Leistungen zeigen — auch inneren Berufe nach Organist, und zwar der besseren Einer. Ursprünglich begabt und in Pitsch's Schule erzogen, vereint Hrn. Förster's Orgelspiel die bei seinen süddeutschen Kunstgenossen nur selten bei einander wohnenden Vorzüge einer frischen stegreiflichen Erfindung wie einer technisch durchläuterten Arbeit und Gewandtheit in aller Art praktischer Ausführung. — Erwächst auch dem neukirchlichen Tonleben durch seine Gaben kein erheblicher

ihnen eine an dem

Besten unserer bisherigen Literatur der Orgelmusik erstarkte Künstlernatur hervor. Eine gründliche, vorzugsweise am Studium Bach's geläuterte Stimmführung reicht hier einem gewissen Feingefühle der Gedankenbildung die Hand. Freilich ist es vornehmlich ein zartbesaitetes Gemüth, das — dem wesentlich urkräftigen Charakter der Orgel nur theilweise entsprechend — aus diesen Klängen redet. Es ist die Zwitterrichtung eines sonst geistreichen Musikers, der in strenger Schule seinen Bach zwar gründlich durchgearbeitet, dem aber die hie und da durchbrechende ewig weibliche Seite jenes großen Vorbildes, und vollends der weiche Farbenton jener neueren Schule näher zu liegen scheint, deren Häupter — Spohr und Hesse auf einer, Mendelssohn auf anderer Seite — ich mit dem vielleicht nicht so ganz unpassenden Worte: kirchliche Sentimentalisten bezeichnen möchte.

Ganz anders verhält es sich mit Förster's in seinen ersten Grundlagen mir vorliegendem Werke: „Der katholische Organist". Dieses umfaßt meist katholische Kirchenlieder oder Choräle. Es nimmt zu letzteren eine dreifache Stellung ein. Diese verhält sich entweder einleitend, oder begleitend, oder nachspielend zu ihrem Stoffe. Der Organist tritt hier in den künstlerischen Dienstesverband zur Kirche im Allgemeinen, und zu den im Gotteshause versammelten Betern insbesondere. Hier ist einerseits ein genaues Anschmiegen an den überlieferten Choral eben so unerläßlich, als es auf anderer Seite pflichtgeboten erscheint, nicht allein die der Gemeinde faßlichsten, sondern auch die ihrem Gemüthsleben und dem Charakter jener von ihr im Chore gesungenen Melodien am meisten zusagenden Accorde, Rhythmen und Contrapuncte zu wählen.

Dr. Laurencin.

Aus Berlin.

Nachdem wir vom 2. bis zum 18. Januar, wegen des Ablebens unseres Königs, eine größere Musikpause hatten, gab der Domchor unter Musik-Dir. v. Hertzberg's Leitung (da seit Monaten der erste Director dieses Chors, Musik-Dir. A. Neithardt, wieder sehr bedenklich krank darniederliegt) am 19. Januar im Saale der Singakademie sein zweites Concert. Dem ersten Theil ging in Bezugnahme auf den Tod des Königs das Requiem aeternam von Nic. Jomelli voran. Dieses aus dem Requiem in Es entlehnte Stück, welches vollständig einige Tage früher ebenfalls zur Todtenfeier für den hochseligen König von der Singakademie unter Prof. Grell's Leitung aufgeführt worden war, gehört zu den berühmtesten Kirchenstücken dieses Meisters. Dann folgten: Ein Magnificat von And. Gabrieli, ein Adoramus von Giac. Ant. Perti, ein Regina coeli von Ant. Caldara, eine zweichörige Motette von J. M. Bach: „Nun hab' ich überwunden", der Choral: „Wenn ich einmal soll scheiden" von J. S. Bach und der zweite Psalm: „Warum toben die Heiden" von Mendelssohn. Außer dem Regina coeli von Caldara, welches in den Domchorconcerten noch nicht gesungen ist, hatten wir alle anderen Piècen früher schon, ebenso meisterhaft wie heute, gehört. Einzig auf rein consonirende Harmonien gebaut, ist die Composition Caldara's trotz der Verkettungen canonischer Sätze in allen vier Stimmen, namentlich in den melodischen Sätzen des Soprans mitunter zu einschmeichelnd weltlich. Dazwischen spielten die HH. Schwantzer und Plato vierhändige, wirkungsvolle Arrangements des Letzteren von J. S. Bach's Präludium und Fuge in C moll und Friedemann Bach's Orgelconcert. Höchst seelenvoll wurde das Concertsolo des zweiten Satzes von Hrn. Schwantzer vorgetragen. Der zweite Satz ist überhaupt der inhaltreichste des ganzen Concertes.

Am 20. Januar wurde in dem zweiten Concert des Gustav Adolph-Vereins durch die Singakademie unter Prof. Grell's Leitung das Schachner'sche Oratorium „Israels Heimkehr" aufgeführt. Der Componist, von Geburt ein Deutscher und seit mehreren Jahren in London wirksam, hat seiner weltlichen Musik einen Geibel'schen Text untergelegt, welcher von diesem nach Gedichten des Th. Moore zu einer biblischen Quadrupel-Alliance zusammengestellt worden ist. Diese gruppirt sich nicht wahrheitsgemäß in den gemachten Devisen: „Gefangenschaft, Befreiung, Versöhnung und Verheißung des Volkes Israel." Einzelne Stellen ausgenommen, hat es der Componist durchaus nicht verstanden, die vier eben genannten biblischen Vorstellungen zu einer entsprechenden, musikalisch-oratorischen Gesammtwirkung zu erheben und zu verwerthen. Jeder dieser vier Musikabschnitte würde deßhalb, einzeln wie im Ganzen, mit einem weltlichen Text versehen, bessere und bedeutendere Wirkung ausüben. Entbehrt die Musik eigentlich allen dramatischen Schwungs, da sie ohne polyphonen Gehalt in gedehnter Breite und Langweiligkeit sich durch die ganze Cantate (nicht Oratorium) mit gleichbleibenden Rhythmen, gleichmäßigen, sentimentalen Piano-Schlüssen hinzieht, in lamentabeln Melodien, die, wo „Gottes Stimme" mehrfach in stetem tiefen Unisono ihr Dasein verkündet, von einer dämonisch gehaltenen, hier wirkungslosen Instrumentalbegleitung umgaukelt, an Weber's Wolfsschlucht und Samiel'schen Geisterspuk erinnern, so ergiebt sich hieraus selbstverständlich, daß die Hörer keinen erbauenden und bleibenden Eindruck von dieser Musik gehabt haben können. Mit denselben düsteren Farben malt der Componist komischer Weise seine Kampfes- und Siegesmusiken aus, so daß diese Gemälde dadurch ein ganz falsches, unheimliches Colorit bekommen. An anderen Orten, wo eine instrumentale Ruhe von Wirkung gewesen wäre, setzt der Componist den ganzen Instrumentalapparat wirkungslos in Bewegung. Neben einzelnen anderen Anklängen scheint Weber des Componisten Vorbild zu sein. Die Ausführung dieses Werkes war sowol in den Chor- wie Sololeistungen eine höchst gelungene. Die Soli wurden gesungen von Frau Harriers-Wippern (Sopran), Frl. Baer (Alt), den HH. Domsängern Geyer (Tenor) und Hofopernsänger Krause (Baß).

Die königl. Oper eröffnete nach dreiwöchentlicher Ruhe ihre Vorstellungen am 22. Januar mit der Gluck'schen Oper: „Iphigenie in Tauris". Obgleich Frau Köster als Iphigenie und Hr. Krause als Thoas vorzüglich waren, zeigte das Haus doch leider viele leere Plätze. Diese dreiwöchentliche Pause hatte unser Opernpersonal dazu benutzt, um am 23. Januar neben Sgra. Brunetti, welche die Titelrolle sang, „Lucia von Lammermoor" im Berliner-Italienisch singen zu lernen. Ebenso wurde am 25. Januar von unserem deutschen Hofopernpersonal die Oper: „Capuletti und Montechi" in italienischer Sprache gesungen. Sgra. Brunetti sang die Giulietta als Gast. Was verlangt man nicht Alles von unseren deutschen Hofopernsängern! Sie sollen gleich groß und gut als deutsche und italienische Sänger und Darsteller in heroischen, romantischen und komischen Opern sein. Dies gehört zu den Unmöglichkeiten. Weil man dies verlangt, so haben wir neben unseren großen Gesangstalenten auch manche mittelmäßige Gesangskräfte, die ihre Stellen, in Erwägung der hohen Gagen, lange nicht entsprechend auszufüllen vermögen. Ebenso müssen wir

aber auch dieses Verlangen entschieden mißbilligen, da Opern, von deutschen Sängern italienisch gesungen, selbstverständlich nicht den Werth beanspruchen können, den sie haben, wenn ausschließlich italienische Sänger wirksam sind. Im Uebrigen haben wir seit November vor. J. durch die HH. Merelli und Lorini mehr als wir gewollt italienische Opernmusik hören müssen, so daß es wol an der Zeit wäre, wenn unsere königl. Hofoper so recht aus Herzens Grunde bemüht wäre, permanent den deutschen Kunstgesang durch kernhaft deutsche Opern zu cultiviren.

(Schluß folgt.)

Aus Jena.

Der Name Jenas ist in den Spalten Ihrer Zeitschrift keiner der am häufigsten genannten und man könnte darum versucht sein zu glauben, daß in dieser Stadt neben all dem Guten und Schönen, das sie pflegt an Wissenschaft und Kunst, die Musik allein keine Stätte gefunden. Ich nehme deßhalb die Gelegenheit wahr, Ihnen jetzt am ersten Abschnitt unserer Concertsaison einen kurzen musikalischen Bericht zu erstatten, der zeigen wird, daß es an musikalischem Streben und an Empfänglichkeit für Musik keineswegs mangelt; vielleicht vermag er gar zu zeigen, daß auch die Früchte dieses Strebens einige Beachtung verdienen. Wie bisher ist es das Institut der akademischen Concerte, das durch seine Leistungen in musikalischer Hinsicht uns Alles in Allem ist. Dieses Concertinstitut darf man sich nun keineswegs als ein jederzeit aus ständigen Gliedern bestehendes, allezeit fertiges Ganzes denken; nur durch freundliches Entgegenkommen der mitwirkenden Künstler und Dilettanten, nur durch Opfer der organisirenden Kräfte, nur durch die unendliche Thätigkeit eines Kunstverständigen, dessen persönliches Verhalten selbst von Bedeutung ist, war es möglich, so glänzende Erfolge mit so geringen Mitteln zu erzielen, wie sie in der That erreicht worden sind.

Hrn. Dr. Gille's Namen brauche ich nur zu nennen, und jeder Jenenser wird Ihnen sagen, wie er kein Opfer gescheut hat, unser Concertinstitut zu dem zu machen, was es ist. Wie früher mit Stade, so geht er mit dem neuen Director Dr. Naumann Hand in Hand bei Ordnung der Programme, Gewinnung auswärtiger Kräfte und all den tausend oft nicht sehr angenehmen Kleinigkeiten, die dazu gehören, ein solches immer und immer wieder neu zu schaffendes Concertinstitut zu erhalten. Naumann's Name ist Ihnen von Leipzig her schon bekannt. Er entspricht den Erwartungen, die man an einen aus Leipziger Schule hervorgegangenen Director stellen kann, sowol in theoretischer als auch in technischer Hinsicht vollkommen, und hat sich durch seine Tüchtigkeit und Liebe zur Sache schon während der kurzen Zeit seines Hierseins den Dank Aller erworben. Was sein Vorgänger Stade vorgearbeitet und begonnen, hat er ausgebildet und weitergeführt. So hat er die früher bestehende Singakademie wieder ins Leben gerufen und die vielen zum Theil sehr hervorragenden Dilettantenkräfte, die im Orchester mitwirken, in einem Vereine concentrirt. Das stehende Orchester bildet das gutgeschulte Stadtmusikcorps.

Das Programm brachte uns in geschickter Zusammenstellung Altes und Neues; so hörten wir Gluck's Ouverture zu „Iphigenie in Aulis"; von Bach: Suite (H moll); Beethoven's Symphonie Nr. 1 C dur; von Schumann die Symphonie Nr. 4 D moll. Die neueste Zeit war durch Liszt und Meyerbeer würdig vertreten, von größeren Aufführungen hörten wir Beethoven's „Ruinen von Athen" in durchaus gelungener Weise. Frl. Sondershausen und Hr. Soboleff leisteten in den Solopartien, in den Chören die Singakademie und die Liedertafel Vorzügliches. Frl. Döring (in Leipzig gebildet) trug auf dem Pianoforte Liszt's Paraphrase über den Tannhäuser-Marsch und Concert (D moll) von Mendelssohn mit Gefühl und Eleganz vor. Auf der Harfe hörten wir Frau Dr. Pohl, auf der Violine Hrn. Singer aus Weimar; Beide entsprachen ihrem bewährten Rufe auch in diesen Vorträgen.

Außer diesen Concerten brachten uns zwei Soiréen für Kammermusik Compositionen von Bach, Haydn, Mozart und Beethoven, sowie eine Sonate von E. Naumann (G moll), eine dritte Soirée für Vocalmusik brachte Bach's Cantate: „Bleib bei uns", Lieder von Mendelssohn, Gade, und Stade, und Schumann's Requiem für Mignon, sämmtlich ausgeführt von Kräften unserer Stadt; die Soli für Alt und Sopran, obgleich von Dilettanten übernommen, waren Leistungen, die selbst einer strengeren Kritik genügen konnten.

Das Publicum zeigte bei sämmtlichen Aufführungen freudiges Entgegenkommen und gesundes Urtheil und würdigte, weil es nicht mit Vorurtheilen an die Kunstwerke herantritt, das Gute, gleichgültig ob es von Meistern alter oder neuer Zeit geboten wurde, am Wenigsten wurde uns der Genuß Liszt'scher Compositionen durch Vorurtheile einer nur am Alten hängenden Zopfpartei verbittert, wie Referent dies einst bei einer Aufführung von Compositionen neuerer Meister an einer musikalischen Stätte ersten Ranges erlebte.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Ueber das 16. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, welches am 7. Februar stattfand, ist Wenig zu sagen. Die Macbeth-Ouverture von Taubert eröffnete das Concert, Schubert's C dur-Symphonie bildete als zweites Orchesterwerk den Schluß. Taubert's Ouverture ist eine jener Novitäten, wie wir sie im Gewandhause seit Jahren gewöhnt sind: viel Mittelmäßigkeit, wenig Geistesaufwand; formelle Glätte; das Orchester ohne wirksame Schattirung, mit vorwiegendem Blech. Die Aufnahme war eine äußerst kalte. Schubert's Symphonie dagegen ist endlich zu einem Lieblingsstück unseres Publicums geworden und fand auch diesmal bei lebensvoller Ausführung begeisterten Beifall. Frl. Louise Hauffe wußte dem Beethoven'schen Es dur-Concert im Wesentlichen gerecht zu werden; vorzüglich gelangen ihr die Octavengänge des ersten, das Hauptthema des zweiten Satzes. Manches dagegen, namentlich im Finale und zu Anfang des ersten Satzes, erschien etwas flüchtig, die Spielerin schien durch längeres Ueben bereits ermüdet, die Passagen ließen darum durchweg die gehörige Klarheit vermissen. Doch auch wie sie da war verdient die Leistung unser Lob. Der Pauliner Männerchor sang einen Chor aus Taubert's „Macbeth", welcher sich der Ouverture äußerlich und innerlich anschloß, und erfreute uns außerdem durch

eine nochmalige, gelungene Aufführung der vor Kurzem als Novität gebrachten Schubert'schen „Nachthelle."

Leipzig. Wie bereits vor einigen Wochen erwähnt, fanden auch laufenden Winter beim Redacteur d. Bl. allsonntäglich musikalische Soiréen statt, in welchen die bemerkenswerthesten musikalischen Schöpfungen namentlich der Gegenwart vor einer vorzugsweise aus Musikern bestehenden Versammlung durch befreundete Kräfte vorgeführt wurden. Unter den mit wärmster Theilnahme aufgenommenen Werken stehen in erster Reihe Liszt's symphonische Dichtungen: „Dante" — zweimal vorgeführt, das letztemal zugleich mit dem Schlußchor — „Orpheus", „Hungaria", „Präludien", „Tasso", „Prometheus", „Ideale" (sämmtlich in den vierhändigen Arrangements für zwei Claviere gespielt); auch andere Tonstücke dieses Meisters, so der Goethemarsch, verschiedene Rhapsodien, die H moll-Sonate erweckten das eingehendste Interesse, zumal sich in ihrer Ausführung an verschiedenen Abenden die HH. Franz Bendel, H. v. Bronsart u. a., die Damen Frl. Ingeborg Starck und Frl. Hundt auch in virtuoser Hinsicht hervorthaten. Von Werken jüngerer Talente hörten wir mehrfach Compositionen der Frl. Ingeborg Starck, so u. a. Variationen über Bach'sche Themata, mit größtem Interesse; von F. Bendel erwähnten wir bereits eines phantasievollen Trios. W. Weißheimer repräsentirte sich in mehreren geistvoll behandelten Liedern, auch von F. Gleich gefielen mehrere Lieder, durch Frl. Lessiak gesungen. Frl. Leonhard von hier bewies in dem Vortrage von Bürger's „Lenore" ein beachtenswerthes Talent für Declamation — die Liszt'sche geniale Musik dazu fand in v. Bronsart einen würdigen Interpreten. Der Gesang war durch die Damen Frau Dr. Reclam, Frl. E. Wigand, Lessiak, Baum, sowie Hrn. Wallenreiter vertreten; es gelangten u. a. Werke von Bach, Berlioz (Die Gefangene), Mendelssohn (Duette), Schubert, Franz und Liszt (verschiedene Lieder) zur Aufführung. Von sonstigen Instrumenten war die Violine durch Hrn. Haubold, das Violoncell durch Hrn. Concert-M. Schmit sen. aus Moskau und den jungen, talentvollen Krumbholz würdig vertreten.

Wien, am 4. Februar. Das zweite philharmonische Concert zweiter Folge brachte Mozart's dreisätzige D dur-Symphonie und die vollständige Musik zum „Sommernachtstraum." Das Institut schwört nach wie vor zur Fahne des Stillstandes. Mit Schumann's Werken scheint für dieses Concertunternehmen — wenigstens bis zur Stunde — der Abschluß aller Musik gegeben. Die Aufführung des orchestralen Theiles ließ, unter Dessoff's Leitung, sowol Angesichts Mozart's als Mendelssohn's keinen Wunsch offen. Sie war eine Musterleistung. Dagegen war die Wiedergabe der Gesangssoli und Chöre im „Sommernachtstraum" wahrhaft erbärmlich zu nennen. Es ist ein äußerst übel angewandter, durch Nichts zu rechtfertigender Stolz unserer sogenannten ersten Opernsänger und Sängerinnen, solchen Aufgaben ihre gewiegte Kraft entziehen, und die Lösung derselben an ihre Genossen zweiten und dritten Ranges abgeben zu wollen, die nicht einmal dem Puncte makellosen Tonansatzes, geschweige denn anderen künstlerischen Vortragsbedingungen gerecht zu werden verstehen. — Hr. L. Dorn, Mitglied der hiesigen Hofopercapelle, ließ neulich eine Concert-Ouverture, ein Streichquartett, eine Phantasie für Clavier, endlich eine Symphonie seiner Arbeit vernehmen. Dorn steht, seinem äußeren Aussehen nach, in den ersten Jünglingsjahren; geistig genommen entwickelt er dagegen schon jetzt ein flüssiges, reiches Talent. In seinen Werken zeigt sich eine sehr feste, ihrer Aufgabe nach allen formellen Beziehungen gewisse Hand. Insbesondere haben Wagner's und Liszt's Werke, und hier ganz vorzüglich die vergeistigte Art der Instrumentationsweise beider Meister befruchtend auf unseren Componisten gewirkt. Was an dessen Arbeiten durchweg erfreut, ist die Frische, Natürlichkeit und Ursprünglichkeit der Erfindung. Der Componist leitete seine trefflich aufgeführten Werke selbst mit kundiger Hand. Das Hofopernorchester, dessen Glied er ist, war wol der fähigste und lebenskräftigste Herold einer so lebendigen musikalischen Naturkraft. Hr. Decker, der besseren unserer Pianisten Einer, war mit der Lösung einer undankbaren Aufgabe betraut. Denn Dorn's Clavierphantasie, ohne Frage die schwächste Gabe dieses Concertes, erdrückt die spärlichen und nicht bedeutenden Themen mit einem Walle einestheils ziemlich undankbarer, andrerseits vollständig ausgelebter Passagen. Dessenungeachtet brachte Decker's fertige Wiedergabe des im Grunde spröden Inhaltes diesen letzteren nicht allein zur Geltung, sondern in gewisser Beziehung sogar zu Ehren. Jedenfalls dürfte Dorn als Componist seinen guten Weg machen, wenn er jenem ernsten, durch und durch deutschen Streben treu bleibt, das sein bisheriges Wirken kennzeichnet, und wenn jener Gedankenquell, der in den genannten Orchester- und Quartettwerken offenbar geworden, in den späteren Gaben seiner Muse nicht ebenso schnell versiegt sein sollte, als er — uns Allen unerwartet — aufgetaucht. S.

Königsberg in Preußen. Mendelssohn's „Elias" wird dem Königsberger Publicum in unvergeßlichem, schmerzlichem Andenken bleiben, denn es erlebte bei der letzten Aufführung dieses Oratoriums einen Vorfall der erschütterndsten Art: die kurze Einleitung war verklungen, und die Ouverture hatte kaum begonnen, da sank der Dirigent Hermann Pätzold, umgeben von den begeisterten Mitwirkenden, den Dirigentenstab in der Hand, lautlos zu Boden! Man hoffte, eine Ohnmacht, bewirkt durch die ungewöhnliche Menschenmenge und die dadurch entstandene Hitze — habe sich seiner bemächtigt, doch jeder Versuch der drei anwesenden Aerzte, ihn zu erwecken, blieb fruchtlos: Hermann Pätzold starb den schönsten Künstler-Tod, mitten in seinem Berufe, der Kunst dienend, aber den Zurückbleibenden blieb das Weh. Die nächsten der Seinigen, seine Gattin, sein Bruder, waren unter den Zuhörern, der Eindruck für das Publicum war dadurch nur um so mehr ergreifend, zumal Pätzold die allgemeinste Achtung und Liebe genoß, sowol als Lehrer einer großen Schüler-Anzahl, die er in Schulen im Gesang, wie auch privatim im Clavierspiele unterrichtete, — als auch als Schloßorganist (er war ein vortrefflicher Orgelspieler), Akademie-Musikdirector und Componist. Ganz kürzlich hatte er noch die Stelle als Lehrer des Orgelinstituts an der Universität zu Königsberg erhalten. So war sein Wirkungskreis ein ausgebreiteter und gesegneter, er erfüllte seine zahlreichen, schweren Pflichten mit aufopfernder Treue — seine Freunde glauben zu treu, er schonte seinen schwächlichen Körper zu wenig, und hatte auch in seinen letzten Lebenstagen übermäßig starke Forderungen an ihn gemacht —, man ist der Meinung, ein Gehirnschlag habe seinem Leben plötzlich ein Ende bereitet. — Pätzold ist in Schlesien geboren, er besuchte das Bach'sche Orgelinstitut in Berlin, wurde Hauslehrer — für Wissenschaften und Musik — bei dem Grafen York von Wartenburg, und erhielt vor etwa acht Jahren durch den hochseligen König Friedrich Wilhelm IV., der ihn in Erdmannsdorf kennen lernte und ihm zugethan war, die Schloßorganistenstelle zu Königsberg, die der König zu vergeben hat — so kam er nach Königsberg, das ihn so bald wieder verlieren sollte. Von seinen zahlreichen gediegenen Compositionen sind nur wenige bis jetzt im Drucke erschienen, und zwar: „Lyrisches Album" für Clavier, Op. 2; Frauenchöre, und „Nachklänge", vierhändige Clavierstücke, Op. 5; außerdem erschien von ihm ein „Choralbuch". Er war ein warmer Anhänger der neuen deutschen Musikrichtung, obschon er selbst in conservativem Geiste componirte. Königsberg hat somit einen treuen Pfleger der Kunst verloren — es betrauert ihn aufrichtig, und wird sein Andenken ehren.

Königsberg. Kürzlich kam eine Ouverture von Pätzold zu Kleist's „Käthchen von Heilbronn" und eine Symphonie B dur von W. Langhans zur Aufführung. Früher wurde ebenda die Symphonie von Gade in D moll für Orchester und Clavier beifällig zur Aufführung gebracht; Hr. Ad. Jensen spielte die Clavierpartie vortrefflich. (Beiläufig machen wir dringend auf die Lieder des Hrn. Ad. Jensen Op. 1 und 4 [bei Fritz Schuberth] aufmerksam.) In einem mit Hrn. Rudersdorff gegebenen Concerte spielte Hr. Jensen auch zwei Stücke aus den interessanten und effectvollen „Schweizerweisen" von Raff für Clavier, welche hier noch nicht gehört worden waren.

Hirschberg in Schlesien. Nachstehende Mittheilung betrifft die vom Orgelbaumeister G. Schlag in Schweidnitz in letzter Zeit in verschiedenen Orgelwerken verbesserten und neu hergestellten Rohrwerke, deren vorzügliche Wirkung durch prompteste Ansprache, angenehmen Klang und verbesserte Stimmkrücken rc. bereits nicht nur von den betreffenden Orgelbau-Revisoren, sondern auch von Concurrenten des Hrn. Schlag lobend anerkannt worden ist. Bei dem in der katholischen Kirche zu Warmbrunn kürzlich von Schlag beendeten Umbau der Orgel hat nämlich die Posaune 16', früher aufschlagend und fast unbrauchbar, neue Zungen (einschlagend) und neue Stiefel erhalten; die Zungen mit Stimmkrücken sind an die früheren Schallkörper so einfach angebracht, daß diese ohne Köpfe und Schnabel unmittelbar in die Stiefel eingesetzt werden. An Schönheit des Tones und Wirkung überhaupt dürfte ihr schwerlich eine andere gleichkommen. Auch in der Orgel in der Gnadenkirche zu Hirschberg (mit 80 Registern) hat Hr. Schlag im Manual eine neue Trompete 8' mit messingnen Schallkörpern auf gleiche Weise hergestellt, nach welcher mehrfach von Hrn. Schlag Rohrwerke in gleicher Weise verlangt worden sind. Obgleich noch andere durch Hrn. Schlag ausgeführte Verbesserungen, z. B. in Vereinfachung der Mechanik, ferner die von ihm oft angebrachten Doppel-Ventile u. a. besprochen zu werden verdienten, will ich nur noch die von ihm in der Orgel zu Klein-Helmsdorf angebrachte eigenthümliche Koppelung erwähnen. Diese Orgel hat außer einer Pedalkoppel, Manualkoppel und Octavkoppel auch noch eine Pedal-Manualkoppel, wodurch der Violon 16' und Principalbaß 8'

aus dem Pedal auch mit im Haupt-Manuale zum Spielen gebracht werden können, und um diese Stimmen auch für die Manual-Claviatur vollständig zu haben, stehen die Pfeifen für die zwei oberen Octaven im Hauptwerke selbst. Organist Julius Tschirch.

Chemnitz. Unser Musikverein, dessen Bestrebungen um die Interessen der Tonkunst bekanntlich seit einiger Zeit eine hier ungewohnte Lebendigkeit athmen, veranstaltete am 2. d. Mts. eine Vorfeier zu Mendelssohn's Geburtstag und brachte dabei des Meisters Symphonie Nr. 4 und Ouverture zu „Athalia" zur Aufführung. Von der entsprechend decorirten Rednerbühne aus erfreute uns eine Festrede des Vorstehers, der zugleich die Absicht des Vorstandes verkündete, ähnliche Gelegenheiten auch fernerhin zu benutzen, um Seiten des Instituts dem Andenken großer Tonmeister nicht nur durch Aufführung ihrer Werke zu huldigen, sondern auch durch mündliche Vorträge über ihre künstlerische Laufbahn, Bestrebungen und Erfolge das allgemeinere Interesse für die alt- und neuclassische Musik anzuregen, das bessere Verständniß derselben zu vermitteln und überhaupt eine veredelte Kunst- und Geschmacksrichtung anzubahnen. — Am 5. Februar fand unter Mejo's Leitung das zweite Abonnementconcert unseres Stadtorchesters statt. Das letztere erfreute durch recht correcte Aufführung der Symphonie C moll von Gade und Ouverture Op. 115 von Beethoven. Außerdem trat Hr. Davidoff aus Leipzig mit einem Concertino eigener Composition und dem Souvenir de Spaa von Servais als Violoncellvirtuos auf und Frl. Clara Hinkel sang: Recitativ und Arie aus „Semele" von Händel, Arie aus Donizetti's „Favoritin", sowie drei Lieder am Clavier von Büchner, Dürrner und Franz Schubert. —rg—

Elberfeld. Das diesjährige Concert unsres tüchtigen Musik-Dir. A. Weinbrenner brachte in seinem reich ausgestatteten Programm von Orchesterwerken: die siebente Symphonie von Beethoven in sehr schwungvoller Ausführung, die Nicolai'sche Ouverture über „Ein' feste Burg ist unser Gott" (mit Orgelbegleitung) und die Ouverture zum „Freischütz." Der Concertgeber selbst bethätigte sich in der mit großem Beifall aufgenommenen Meditation über das erste Präludium von Bach, für Clavier, Violine und Orgel von Gounod componirt, und die Liedertafel erntete unter mehreren Vorträgen besonders für einen Hauptmann'schen Chor: „Schön ist das Fest des Lenzes" stürmischen Applaus. — Im Allgemeinen ist bekanntlich unser gewerbfleißiges Wupperthal hinsichtlich der musikalischen Entwicklung etwas zurückgeblieben; man getraut sich nach den ermüdenden, eintönigen Tagesarbeiten nicht recht an die anstrengenden Werke der Neuzeit, Schumann in seinem tiefen Gemüthsleben, Wagner und Liszt mit ihren gewaltigen harmonisch-theoretischen Neuerungen, mit ihren zartbesaiteten seelischen Ausdrucksweisen liegen noch dem hiesigen Sinne zu fern, und bei der fast gänzlichen Unbekanntschaft mit den Hauptschöpfungen der letzteren Meister findet auch die gehässige Nachrede, das in den Tag hinein kritisiren allzu fruchtbaren Boden, — wie denn namentlich unsre vielgelesene Elberfelder Zeitung in Angelegenheiten musikalischer Kritik etwas vorsichtiger und einsichtsvoller sich geriren dürfte. Unter diesen Umständen ist den Dirigenten und Directionen die Sache freilich sehr erschwert und jede zu hoffende Einführung bedeutender neuer Werke als eine rettende That zu begrüßen. Vielleicht, daß Anton Krause's allmäliges Vorgehen in unsrer Schwesterstadt Barmen einen wohlthätigen Einfluß auch auf die hiesigen Zustände ausübt. Aus den bis jetzt stattgefundenen Abonnementconcerten im Casino sind das Auftreten des Concert-M. Otto von Königslöw in Beethoven's Violinconcert, eine Aufführung des „Elias" im ersten, von Schumann's C dur-Symphonie im dritten, von Beethoven's Phantasie Op. 80 und dessen Pastoral-Symphonie im zweiten Concert besonders bemerkenswerth. Neu war uns Gade's „Frühlingsbotschaft."

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Die Sänger Marchesi und Braun haben in Bremen und Hamburg enthusiastische Aufnahme gefunden. In Bremen mußten Beide u. a. das Duett aus der „Italienerin in Algier" auf stürmisches Verlangen wiederholen. Nach ihrem erneuten Auftreten in Leipzig haben sie sich nach Frankfurt a. M. begeben, um sodann Paris aufzusuchen.

J. Schulhoff, der Violoncellist Ludwig Lübeck und sein Bruder, der Pianist Ernst Lübeck concertirten in Paris, Concert-M. Bott von Meiningen in Frankfurt a. M., der Violinspieler G. Härtel von Schwerin in Parchim, A. Jaell in Bremen; Franz Bendel hat im dritten Radecke'schen Concert in Berlin namentlich mit dem Vortrage eigener Compositionen reussirt.

In Naumburg gab Frl. Anna Brauer am 30. Januar eine Soirée, in der sie mit den HH. Fabricius und Hegar aus Leipzig zusammen Mendelssohn's C moll-Trio, mit Hrn. Fabricius die Beethoven'sche Sonate Op. 24, allein zwei Notturnos von Field und Chopin und die Es dur-Polonaise des Letzteren spielte. Sämmtliche Vorträge erfreuten sich reichen Beifalls.

Das einundvierzigste Concert des musikalischen Vereins in Gera brachte am 6. Februar von Orchestersachen die Ocean-Symphonie von A. Rubinstein (mit größtem Beifall), die Ouverture zu „Meister Martin und seine Gesellen", oder „Die Rose von Nürnberg", von W. Tschirch (ebenfalls mit lebhaftem Erfolge) und den Reiter-Marsch von F. Schubert, für Orchester arrangirt von F. Liszt. Frau Dr. Pohl aus Weimar entzückte durch ihre Harfenvorträge.

Musikfeste, Aufführungen. In Dresden wurde vom Tonkünstlerverein Schumann's D moll-Trio (Op. 63), von der Berliner Hofcapelle im letzten Symphonieconcert dessen Manfred-Ouverture aufgeführt.

Neue und neueinstudirte Opern. Gounod's „Faust" ist in Darmstadt, „Tannhäuser" in Freiburg i. Br. zum erstenmal, Dorn's „Nibelungen" in Berlin neu einstudirt gegeben worden.

Literarische Notizen. Von Musik-Dir. B. Kothe in Oppeln steht ein Handbuch für Chordirigenten, d. h. ein Verzeichniß vorzüglicher Kirchentonwerke aller Art und der hervorragenden theoretischen Schriften über Kirchenmusik, in Aussicht.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Componist Gustav Härtel, Mitglied des großh. Hoftheater-Orchesters in Schwerin, hat vom Großherzog von Mecklenburg für seine Musik zu Putlitz' „Don Juan de Austria" eine werthvolle Tuchnadel erhalten.

Todesfälle. Am 12. Februar, Nachmittags gegen 3 Uhr, starb in Weimar nach längerem Kranksein Capell-M. A. H. Chelard, der begabte Componist des „Macbeth."

Vermischtes.

Es ist in d. Bl. schon wiederholt auf die liebenswürdige Art hingewiesen worden, mit welcher unsere musikunkundigen oder in Vorurtheilen befangenen Journalisten Thatsachen nach ihrem Belieben entstellen, oder doch nur das Ungünstige über ihnen mißliebige Persönlichkeiten verbreiten — und das Günstige gänzlich verschweigen. Ein tragi-komischer Fall liegt auch neuerdings wieder vor. Die Signale beeilten sich, aus einem längeren Referate der „Ostdeutschen Post" über das erste Tausig'sche Liszt-Concert in Wien die gehässigen subjectiven Auslassungen zu entlehnen; sogleich ist eine Reihe anderer Blätter bei der Hand, nicht etwa: diese Stelle im Zusammenhang wieder abzudrucken, sondern sogar daraus noch das ganz besonders Böswillige herauszuwählen.

Es verdient in Erinnerung gebracht zu werden, daß Schubert's Instrumental-Compositionen, die unseren reactionärsten Musikreferenten heute „herrlich" erscheinen, vor nicht allzu langer Zeit noch für „düster und schwerfällig" galten, seine C dur-Symphonie ward u. a. irgendwo ein „Versuch von geringem Glück begleitet" genannt. Das Finale eines seiner Quartette wurde noch vor Kurzem in einem Leipziger Blatte dem Sinne nach als „zu gewöhnlich" bezeichnet!

Der Referent der Voßischen Zeitung sagte neulich in der Besprechung des Schumann'schen „Paradieses und Peri" u. A.: „Die heidnische Idylle erhebt sich in die Sphäre des „Heidenscandals" und wir sind versucht zu glauben, daß sich eine symphonische Landschaft allerneuesten Styls vor unseren Blicken aufthut." In der That ein trauriger Beweis kritischer Unzurechnungsfähigkeit und gehässiger Ignoranz! Der Nachfolger Rellstab's scheint überhaupt dessen schwache Seiten, nicht aber die liebenswürdigen Eigenschaften geerbt zu haben.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 22. Februar 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 9.

Vierundfunfzigster Band.

J. Schuberth & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Tristan und Isolde.

Handlung in drei Aufzügen

von

Richard Wagner.

(Leipzig, Breitkopf & Härtel. Vollständige Partitur Pr. 36 Thlr. netto.)

(Fortsetzung.)

Nachdem wir in unserem letzten Berichte angedeutet, daß wir den bisher verfolgten Weg einer genauen musikalischen Analyse — vermittelst welcher allein es uns gelingen konnte, dem Leser eine Anschauung von der totalen Neuheit des Werkes, von dem Entstehen der Motive und deren unvergleichlichen Verwendung zu geben — verlassen werden, um uns allgemeineren Betrachtungen zuzuwenden, ließen wir absichtlich eine kleine Pause eintreten. Es geschah dies (Bd. 53 Nr. 20) mit Hinweisung auf das Erscheinen des Clavierauszuges; und gewiß haben wir uns in unserer Hoffnung nicht getäuscht, wenn wir annahmen, daß das ungemein große Interesse, welches den früheren Werken Richard Wagner's sowol von Seiten der Künstler wie des großen Publicums ward, vor Allem auch diesem neuesten Erzeugniß des Meisters (wenn nicht noch in berechtigt größerem Maße!) zu Theil werden mußte. Wir glauben daher, daß sich schon jetzt ein ansehnlicher Kreis in den Inhalt des Werkes Eingedrungener vorfindet und können mit Bestimmtheit annehmen, daß dieser sich täglich erweitern wird. Ist ja doch Jedem dabei ein voller, unbeschreiblicher Genuß unausbleiblich. Denn ein „Parteistandpunct" diesem Werke gegenüber ist uns schon deßhalb undenkbar, weil jener Genuß überhaupt allen Denen theilhaftig werden muß, welche mit künstlerischen Anforderungen an dieses Werk herantreten, und weil von Allen zugegeben werden dürfte, daß die, welche unkünstlerische Anforderungen stellen, unmöglich die Berechtigung eines Parteistandpunctes beanspruchen können, wir uns mithin unter allen den gewaltigen Inhalt des „Tristan" in sich Aufnehmenden blos unparteiisch Genießende denken können. Wir haben zur näheren Begründung des Gesagten (der über dieses Werk zu hegenden Erwartungen) kaum nöthig, Wagner's eigenen Ausspruch über „Tristan und Isolde" hier folgen zu lassen. Die etwaigen Zweifel in unsere oben gemeinten vollberechtigt künstlerischen Anforderungen glauben wir aber dadurch aufheben zu können, wenn wir die Stimme des unbezweifelbar echten Künstlers Wagner hören. In dem kürzlich erschienenen „Brief an einen französischen Freund" sagt der Autor: „An dieses Werk nun erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen: nicht weil ich es nach meinem System geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen, sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte. Glauben Sie mir, es giebt kein größeres Wohlgefühl als diese vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produciren, die ich bei der Ausführung meines „Tristan" empfand. Sie ward mir vielleicht nur dadurch möglich, daß eine vorhergehende Periode der Reflexion mich ungefähr in der gleichen Weise gestärkt hatte, wie einst mein Lehrer durch Erlernung der schwierigsten contrapunctischen Künste mich gestärkt zu haben behauptete, nämlich nicht für das Fugenschreiben, sondern für das, was man allein durch strenge Uebung sich aneignet: Selbstständigkeit, Sicherheit!" Ferner dürfte noch das Folgende von Wichtigkeit sein: „Jeder Zweifel war mir endlich geflohen, als ich mich dem „Tristan" hingab. Mit voller Zuversicht versenkte ich mich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge und gestaltete zaglos aus diesem intimsten Centrum der Welt ihre äußere Form. Ein Blick auf das Volumen dieses Gedichtes zeigt Ihnen sofort, daß ich dieselbe ausführliche Bestimmtheit, die vom Dichter eines historischen Stoffes auf die Erklärung der äußeren Zusammenhänge der Handlung, zum Nachtheil der deutlichen Kundmachung der inneren Motive, angewendet werden mußte, nun auf diese letzteren einzig anzuwenden mir getraute. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt, hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab (!). Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, weil die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist."

Schon im Eingange unseres Berichtes im vorigen Bande erklärten wir den „Tristan" für ein Werk „tiefinnerlichsten Charakters", und nun welch' einer Tiefinnerlichkeit diesem

Werke gegenüber die Rede sein konnte, wurde vielleicht auch aus unserer musikalischen Analyse ersichtlich. Zur guten Stunde kamen uns daher jetzt die gewichtigen, diesen Punct betreffenden Worte des Dichter-Componisten entgegen, wo wir gesonnen sind, das Begonnene weiterzuführen. Da dies aber, wie schon bemerkt, nicht in der früheren Ausführlichkeit geschehen kann, und doch immer ein bestimmter Anhaltepunct unerläßlich ist; und da mit einem Worte das vorliegende Werk unbedingt die hervorragendste Erscheinung der Neuzeit auf dem Operngebiet ist, folglich das höchste Interesse der gebildeten Welt in Anspruch nehmen muß, so wird man unsere Annahme begründet finden, wenn wir die Fortsetzung unserer Arbeit mit Berufung auf den Clavierauszug erfolgen lassen, dabei also auf eine ziemliche Verbreitung desselben rechnen. Dieser Clavierauszug liegt seit einiger Zeit dem Publicum vor. H. v. Bülow hat den Inhalt der eminenten Partitur in künstlerischster Weise für das Pianoforte übertragen, und es ist ihm dafür der wärmste Dank zu zollen. (Fortsetzung folgt.)

Schumanniana Nr. 3.

Neue Ausgaben von Schumann'schen Clavierwerken der ersten Periode.

(Schluß.)

Die 1859 erschienene zweite Ausgabe von

Op. 6. Davidsbündlertänze, componirt 1837,

enthält im Ganzen nur geringe Abänderungen.

Auf dem Titelblatte, welches in der ersten Ausgabe ein Portal vorstellte, ist der „Alte Spruch" weggelassen:

In all' und jeder Zeit
Verknüpft sich Lust und Leid:
Bleibt fromm in Lust und seyd
Dem Leid mit Muth bereit.

Als Autor ist R. Schumann anstatt der Davidsbündler Florestan und Eusebius angegeben.

Ueber den einzelnen Nummern fehlen die ursprünglichen humoristischen Bezeichnungen:

„Etwas hahnbüchen" bei Nr. 3 des ersten Heftes (statt dessen: Mit Humor 𝅗𝅥. = 60).

„Sehr rasch und in sich hinein" bei Nr. 6 (dafür: sehr rasch 𝅘𝅥. = 132).

„Nicht schnell, mit äußerst starker Empfindung" bei Nr. 7 (Nicht schnell 𝅘𝅥 = 92).

„Hierauf schloß Florestan und es zuckte ihm schmerzlich um die Lippen" bei Nr. 9 (Lebhaft 𝅘𝅥 = 112) und endlich bei Nr. 9 des zweiten Heftes: „Ganz zum Ueberfluß meinte Eusebius noch Folgendes; dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen" (Nicht schnell 𝅘𝅥 = 138).

Davidsbündler, Philister über Euch!

Daß R. Schumann, wie vor ihm Goethe und andere Groß-Geister, seine Doppelnatur klar erkannte und demnach Florestan, den harten und wilden, von Eusebius, dem zarten und milden, genau unterschied, ist musikhistorisch; eben deßhalb aber hat der Musiker auch ein Recht darauf, daß ihm die Originalbezeichnungen der Compositionen als eusebische und florestanische erhalten werden.

Ich finde keinen parlamentarischen Ausdruck, um die in diesen Unterdrückungen und Verwässerungen sich kundgebende Zimperlichkeit in treffender Weise kurz zu bezeichnen. Es liegt fast ebenso viel Pruderie als Vandalismus darin.

Die Unterzeichnungen F. (Florestan) bei Heft 1 Nr. 3, 4, 6, Heft 2 Nr. 1 und 3, E. (Eusebius) bei Heft 1 Nr. 2, 5, 7, Heft 2 Nr. 2 und 5, und F. & E. (die himmlische Firma Florestan und Eusebius!) bei Heft 1 Nr. 1, Heft 2 Nr. 4, 6 und den verbundenen 7 und 8, sind mit derselben abschmeckigen Impietät unterdrückt, nur unter Nr. 8 des ersten Heftes ist ein jetzt räthselhaft gewordenes F in Gedanken stehen geblieben.

Daß dagegen über jedem Stücke das Tempo nach Mälzel bezeichnet ist, kann für jenes Sacrilegium keinen Ablaß gewähren. „Etwas hahnbüchen", unterzeichnet Florestan, ist für den Schumannverständigen jedenfalls eine genauere Vortragsbezeichnung, als die verblaßte neue Ueberschrift: Mit Humor 𝅗𝅥. = 60. Wer Schumann's Musik versteht (und unter Musikverstehen meine ich: Nachfühlen, was der Dichter mit seinem Werke hat sagen wollen), für den ist ein Vergreifen des Tempos nicht möglich; wer Schumann aber erst kennen lernen will, der thut wahrlich besser, statt an der Hand des hölzernen Mälzel sich lieber sogleich von einem Eingeweihten in die Herrlichkeit der Davidsbündler einführen zu lassen.

Davidsbündler, Philister über Euch!

Der Notenveränderungen in den neuen Davidsbündlertänzen sind wenige.

In Nr. 1 Tact 4, 5 und 6 steht statt des sieben Viertel lang austönenden eingestrichenen h nur eine matte Viertelnote. Die Tacte 6—13 und 26—33 (zweite und vierte Periode) haben Wiederholungszeichen erhalten.

In Nr. 3, dritte Reihe vom Ende, Tact 4, Unterstimme, steht statt des ersten Accordes h d: h d g und statt des zweiten: b cis. In derselben Reihe Tact 1—4, Oberstimme, ist die Bindung des zweiten mit dem dritten fis, und später die der beiden ais gestrichen und dadurch die vollständige Nachahmung der vorhergehenden Baßmelodie hergestellt. Im fünften und sechsten Tacte ebendaselbst und im ersten und zweiten Tacte der nächsten (vorletzten) Reihe steht in der Oberstimme statt der Achtelpause eine Viertelpause, so daß der darauf folgende Vorhalt als Vorschlag mit dem Hauptaccord auf das dritte Achtel zusammen fällt.

In Nr. 5 fehlt die Bezeichnung „Etwas langsamer" bei Wiederkehr des ersten Satzes am Schlusse.

In Nr. 6 sind in den beiden Schlußtacten des Trios vor Wiederholung des Scherzo die vollen Accorde d f a d und a d f a in der Oberstimme und ad fa in der Unterstimme statt des f d, d f a und a a der ersten Ausgabe gesetzt.

In Nr. 8, Reihe 3, Tact 4, 5 und Reihe 4 Tact 1 ist zu den je zweimal des, d, es und e des Tenors jedesmal das eingestrichene c orgelpunctisch hinzugefügt. In Tact 1 und 3 der letzten Reihe steht im vierten Achtel d statt des, was vielleicht ein Druckfehler ist.

Der Schluß von Nr. 9 lautet:



Beide Ausgaben haben auf der fünften Reihe zu Anfang des

letzten Tactes im Basse g. Sollte dieses g vielleicht ein Druckfehler und der von Schumann geschriebene Ton ein f sein?

Im zweiten Hefte Nr. 1 steht im Schlußtacte der ersten Seite im Alt zweimal h c statt c d. In Nr. 2 lautet es im vorletzten Tacte der Oberstimme:



und im Schlußtacte ist die Verdoppelung des cis weggelassen.

In Nr. 3 dritter Theil erster Tact ist im Tenor beider Ausgaben das Auflösungszeichen vor dem zweiten ais weggelassen.

In Nr. 4, Trio, zweiter Theil, Tact 4 stehen statt der halben Note dis die beiden Viertelnoten cis und dis; erstere ist wegen des Bindungszeichens nicht wieder anzuschlagen.

In Nr. 7, zweite Seite erste Reihe Tact 2 viertes Sechszehntel, ist das Auflösungszeichen vor fis vergessen.

In Nr. 8 ist im ersten Tacte der siebenten Reihe der Druckfehler der ersten Ausgabe dis in h verbessert, dagegen sind die Druckfehler im fünften und sechsten Tacte e statt eis stehen gelassen.

Op. 13. *XII Etudes symphoniques*, componirt 1834. Wien, Haslinger,

sind 1852/3 bei Schuberth & Comp. in Hamburg (jetzt in Leipzig) unter dem Titel „Etudes en forme de Variations" neu herausgegeben.

Die dritte und neunte Variation, Vivace 2/4 und Presto 3/16, beide in Cis moll und Staccato, zwei duftige Genrebildchen, fehlen in der neuen Ausgabe. Ich rathe Jedem, der blos diese Ausgabe besitzt, sich aus der alten von beiden Variationen eine Abschrift zu verschaffen. Außerdem sind im Finale Seite 26 der zweiten Ausgabe, wo Des dur mit Ges dur wechselt, 20 Tacte Des dur gestrichen worden. Da dieselben zum Theil neue Gestaltungen enthalten, so ist es wohl möglich, daß deren Auslassung blos auf einem Versehen beruht. Wenn es Schumann auf Abkürzung des Finales ankam, so hätte er doch wol eher die wörtlichen Wiederholungen gestrichen.

Op. 14. *Concert sans Orchestre*, dédié à Mr. Ignace Moscheles. Wien, Tob. Haslinger,

hatte Schumann ursprünglich als Sonate in vier Sätzen (1835) componirt. Nur dem Eigensinne des Verlegers ist, wie Wasielewski in seiner Biographie Schumann's p. 153 erzählt, diese „ganz unpassende Bezeichnung" und die Weglassung des Scherzo bei der ersten Ausgabe zur Last zu legen. „Bei der zweiten Auflage (weßhalb nicht Ausgabe), die dieses Tonstück im Jahre 1853 durch die Schuberth'sche Verlagshandlung (Schuberth & Comp. in Hamburg) erlebte, trat der erste Titel (grande Sonate) wieder in sein wohlbegründetes Recht und auch das ehedem herausgeschnittene Scherzo."

Es ist Wasielewski ganz entgangen, daß auch der erste Satz viele Varianten enthält und daß der letzte Satz unter Zusammenschmelzung von je zwei Tacten mit 2/4 statt 6/16 bezeichnet ist.

Dieser letzte Satz ist technisch das Schwerste, was Schumann für Clavier geschrieben hat und gelangt dabei — wegen der wie gebrochene Accorde klingen sollenden Triolen — nur im wirklichen, nicht blos relativen Prestissimo possibile zur Geltung. Wird er blos Vivace gespielt, so kommen manche, im Prestissimo vorüberhuschende Nötchen so gewichtig herbe und obstinat heraus, daß sie das verwöhnte Ohr des 19. Jahrhunderts verletzen.

Die Veränderungen der zweiten Ausgabe im ersten Satze betreffen meistens nur einzelne Noten, sind dabei aber so zahlreich, daß sie hier nicht alle eingehend besprochen werden können. Als die wichtigsten greife ich folgende vier heraus. Seite 2 Tact 7 steht in der Oberstimme der C dur-Accord c g c ohne Halt, statt des mit einem Halte versehenen Accordes des g b des, welchen ich, wegen des im Basse liegen bleibenden c g e und des darauf folgenden Ueberganges von b nach der Terze as, als Nonenaccord F 5 erkläre, während er dem Ohre als unaufgelöster Vorhalt von dem im Basse zugleich angeschlagenen C dur-Accorde erklingt.

Eine größere Abweichung befindet sich Seite 6, Reihe 3, 4 und 5 der zweiten Ausgabe, indem hier das bereits einmal vollständig gegebene dritte Thema unverändert wieder erscheint, während die erste Ausgabe dasselbe in Sechszehntelnoten von unten nach oben gebrochen bringt. Dieselbe Veränderung, zugleich mit einer Herabsetzung um eine Octave, findet bei der Wiederholung dieser Stelle in Des dur in der ersten Ausgabe statt. Durch den Wegfall dieses Wechsels von Staccato und gebrochenem Legato hat der ganze Satz in der zweiten Ausgabe ungemein verloren.

Die wuchtigen, mit rinforzando bezeichneten vier Accorde vor Beginn der Coda (16 Tacte vor dem Schlusse) sind in der ersten Ausgabe durch Achtelpausen, in der zweiten durch je drei Achtelpausen getrennt, bilden also dort Einen Tact, hier volle zwei Tacte.

Viele Vortragsbezeichnungen, wie lento (beim zweiten Thema), un poco leggiero (beim dritten), animato e stringendo (bei der ersten Wiederholung des ersten Themas), innocente (bei der gebrochenen Wiederholung des dritten Themas) sind in der zweiten Ausgabe weggelassen. — —

Wenn dieser von der Pietät gegen den Schumann der ersten Periode eingegebene Aufsatz auch nur dazu dienen sollte, Einen oder den Anderen auf diese hier besprochenen, lange vernachläßigten und immer noch nicht nach Verdienst gewürdigten Werke aufmerksam zu machen, so würde ich die darauf verwendete Mühe für belohnt halten; noch lieber sollte es mir aber sein, wenn die Verleger der Op. 5, 6, 13 und 14 dadurch veranlaßt würden, neue kritische Ausgaben derselben (Viglotten?) baldigst zu veranstalten. **DAS.**

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

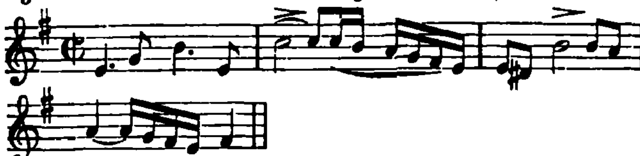
Eduard Eitze, Op. 1. *Grande Sonate* pour Pianoforte. Leipzig, Gustav Heinze. Pr. 1 Thlr. 25 Ngr.

Franz Wüllner, Op. 6. Sonate für das Pianoforte. Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 1 Thlr.

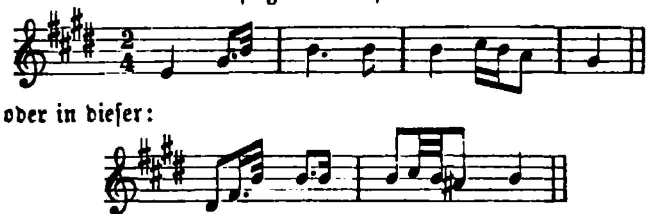
Die Grande Sonate von Eduard Eitze, nicht sowol in symphonisch breiten Formen angelegt (dazu fehlt es an inhaltlicher Füllung), als vielmehr nur in maßloser und ermüdender Länge fortgesponnen, weist uns keinen bedeutenden musikalischen Inhalt auf, sondern vorzugsweise nur eine gewandte, fleißige, wir möchten fast sagen willenskräftige Ausführung der Motive, denen wir weder Tiefe noch Originalität zusprechen können. Wir sehen in dieser Sonate trotz der sichtbaren Gliederung des Inhaltes die musikalischen Elemente in Gährung begriffen,

welche der prägnanten Fassung und einer maßvollen, haushälterischen Verwendung der Ausdrucksmittel hinderlich im Wege steht, jener künstlerischen Sparsamkeit, die nicht zwecklos verschwenderisch ausgiebt, ohne dem Kunstwerke damit wesentlich zu dienen.

Der erste Satz, Allegro con brio ohne Theilwiederholung, beginnt mit einem Motiv von einiger Bestimmtheit,



dem sich vom neunten Tacte an ein zweites Thema von biegsamerem Ausdrucke und später ein drittes gesangsmäßiges zugesellt. Die beiden ersten Themen vereinigen sich unmittelbar nach ihrem Einzelauftreten, um wie zu gegenseitiger Befehdung einander nahe zu sein, während dem dritten an sich wenig sagenden Thema, zuerst in G, das zweite Mal in E dur erscheinend, die Rolle eines aussöhnenden Vermittlers zugedacht scheint. Das erste Hauptmotiv behauptet sich im Vollbewußtsein seines Herrscheramtes bis zum Ende dieses Satzes, wo es sich im Basse wie ermattet nur im pp nochmals ankündigt, nicht aber weil ihm die Lebenskraft ausgegangen, sondern um nach kurzer Rast gleich darauf in einem — freilich allzu breiten — Andante cantabile in folgender Gestalt:



oder in dieser:

verjüngt, aber matt, flach und zopfig wieder zu erscheinen. Wir finden den ursprünglichen Hauptgedanken im Scherzo in einer verkürzten Umkehrung mindestens angedeutet und treffen am Ende des vierten Satzes, einem Allegro vivace (nächst dem Andante der am Breitesten gesponnene Satz dieser Sonate) nochmals auf denselben in dieser Fassung:



Wie hieraus ersichtlich, hat der Componist seine Sonate nach einer einheitlichen Idee schaffen wollen und damit, dem Wesen der Sonate Rechnung tragend, sich auf den rechten Standpunct des Kunstwerkes zu stellen versucht. Bei der außerordentlichen Ausdehnung des Werkes darf es jedoch nicht Wunder nehmen, daß viele Stellen sich mit eingeschlichen, die, an völliger Leere leidend, auch des motivirten Zusammenhanges entbehren.

Die Sonate von Franz Wüllner ist nicht das Product einer augenblicklichen Intention, sondern der Ausdruck einer künstlerischen Individualität. Der Componist hat diese frei gewähren lassen und, ohne absichtlich forcirtes Gebahren, Das eben in der Sonate musikalisch niedergelegt, was als gestaltungsfähiger Stoff (Gedankeninhalt) in der Seele vorhanden war. Damit ist ausgesprochen, daß man seinem Werke musikalischen Werth zuerkennen darf und Selbstständigkeit des Producirens. Künstlerische Reife der Form und Klarheit des Ausdrucks treten uns darin entgegen. Auf den ersten Blick charakterisirt sich dasselbe durch den weichen, anmuthvollen Ausdruck einer dichterisch gehobenen Lyrik, die im letzten Satze, einem Scherzo-artigen Allegro, dem Grenzgebiete eines liebenswürdigen, schwermuthangehauchten Humors sich nähert.

Es besteht aus drei äußerlich von einander getrennten Sätzen: Moderato D moll, Andante B dur und Allegro D moll.

Die Durchführung der einzelnen Haupt- und Nebengedanken und deren Wiederholung ist so maßvoll und begründet, daß man in dieser Beziehung ein Mehr oder Weniger nicht wünschen kann, sondern eben den letzten Ton mit ästhetischem Behagen verklingen hört. Bei so liebenswürdigen Kunstwerken aus „Einem Guß", zu welchen unsere Sonate zählt, kann man weder dem einen, noch dem anderen Satze einen besonderen Vorzug einräumen. Das Ganze befriedigt eben als Ganzes, während wir alles Einzelne als zum Ganzen gehörend erkennen und an dem edlen Gepräge und der feinen Gliederung des Inhaltes uns erfreuen.

Der neueren Claviertechnik Rechnung tragend, übersteigt die Sonate von Wüllner nirgends die Grenzen handlicher Ausführbarkeit. Sie wird daher den Spieler nicht behelligen mit jenem Mißmuth, der bei vielen Werken aus dem Mißverhältniß des Aufwandes an Kraft zur Ueberwindung technischer Schwierigkeiten zum Genuß, den das betreffende Werk zu gewähren im Stande ist, resultirt. Um an etwas allgemein Bekanntes zu erinnern, sei bemerkt, daß die Technik des Wüllner'schen Werkes auf gleicher Höhe mit der des Mendelssohn'schen Amoll-Capriccio steht. Das Sonatenwerk von E. Eitze bietet nach technischer Seite bedeutendere Schwierigkeiten, deren glückliche Ueberwindung wol kaum durch entsprechenden Genuß entschädigt werden dürfte. G. R.

Aus Berlin.

(Schluß.)

Am 24. Januar hörten wir in der vierten Orchester-Soirée des Hrn. Musik-Dir. Liebig (Saal der Singakademie) von einem Frl. Kupfernagel das Es dur-Concert Beethoven's mit Begleitung des Orchesters auf einem Bechstein'schen Flügel vortragen. Ist die Klarheit in den Passagen und die Technik des Spiels lobend anzuerkennen, so fehlt der Auffassung und dem Vortrage doch noch die höhere plastische Ausdrucksweise und Kraft des Tones.

Am 28. Januar gaben die HH. Oertling und Lange im Saale des Englischen Hauses ihre zweite Soirée für Kammermusik. Mozart's selten gespieltes Trio in Es dur für Piano, Violine und Viola entbehrte, durch die Concertgeber und Hrn. Wendt (Viola) gespielt, namentlich in den ersten Sätzen der Grund-Anschauung und Auffassung Mozart'schen Charakters. Ant. Rubinstein's Sonate in G dur (Op. 13) für Piano und Violine gewann als größere Novität für uns ein besonderes Interesse. Sie ist ein recht werthvolles Tonstück, welches, in seinen enormen Schwierigkeiten für beide Instrumente mit warmer Hingebung von den Concertgebern fast durchweg mit sicherem Verständniß und künstlerischer Entfaltung vorgetragen, den reichen Beifall verdiente. Chopin's Berceuse und Ballade in G moll wurden, namentlich die erstere, mit Ueberwindung der eigenthümlichen Chopin'schen Schwierigkeiten, zart und tief von Hrn. Lange executirt. Hatte Hr. Oertling in der F dur-Romanze von Beethoven Gelegenheit, mit seinem schönen Geigentone die Saiten der Seele bei den Hörern auf das Innigste zu berühren, so gab er uns in keckster Weise durch seine selbst componirte Tarantelle, die aber namentlich im Mittelsatze ganz und gar

den Kammermusikstyl verläugnet, einen Beweis seiner außerordentlichen Technik, welche nur durch das rapide Tempo heute ausnahmsweise nicht die gewohnte Klarheit durchblicken ließ. Für das Mozart'sche Recitativ und Arie „Per pieta, ben mio“ aus „Cosi fan tutte“, welche meist in der Oper bei uns fortgelassen wird, fehlte dem Frl. Bertha Fließ noch die geistige Beherrschung des schwierigen Gegenstandes. Vorzüglich, mit Verständniß, sang die junge Dame dagegen die R. Schumann'schen Lieder: „Ich grolle nicht“ und „O Sonnenschein.“ Sämmtliche Concertnummern wurden von dem zahlreich versammelten Auditorium mit regem Beifall aufgenommen.

Wir freuen uns, hier constatiren zu können, daß Hr. Musik-Dir. Professor J. Stern unserer Aufforderung vom 21. April vor. J. in Nr. 22 des 52. Bandes, wo wir in unserer Kritik von Schumann's Oratorium „Das Paradies und die Peri“ auf das Wünschenswerthe einer alljährigen Aufführung aufmerksam machten, so schnell und in so vorzüglicher Weise nachgekommen ist. Da alle übrigen Solo- und Chor-Kräfte dieselben geblieben (für den Sopran Frau Harriers-Wippern, Tenor Hr. Otto, Baß Hr. Fricke) und nur Frl. Jenny Meyer für die Alt-Partie neu hinzugekommen war, welche sie, wie die übrigen Solisten ihre Partien, mit hochanzuerkennendem Verständniß und edel klingender Stimme sang, so verweisen wir der Kürze wegen auf unseren oben angedeuteten Bericht und enthalten uns heute, am 31. Januar, bei der dritten Aufführung dieses bedeutendsten oratorischen Werkes der Neuzeit in Berlin aller weiteren Expectorationen, und statten Hrn. Prof. Stern, nachdem das gewählte Publicum des ausverkauften Saales nach jedem Theile und am Schlusse, gegen die Traueretiquette, einen mächtigen Beifall spendete, für die in jeder Beziehung meisterhafte und vollendete Aufführung dieses genialen Werkes unseren Dank ab.

Nachdem Hr. Concert-M. Laub von seiner Kunstreise aus Holland und Belgien zu uns zurückgekehrt, um in drei Wochen eine solche nach Frankreich, resp. Paris anzutreten, verschaffte er uns am 1. Februar in seiner dritten Soirée mit seinen Quartett-Verbündeten, den HH. Radecke, Wüerst und Dr. Bruns, einen höchst genußreichen Quartett-Abend. Zur Aufführung kamen die gewaltigen Quartette von Schubert Op. 161 in G dur und von Beethoven Op. 131 (Cis moll). Weil das letztere die Opuszahl 131 trägt, ist es für so manchen Musikstoiker nicht genießbar. Das kunstgebildete Concertauditorium wurde aber von diesen beiden Quartett-Colossen so gepackt, daß der stürmische Beifall für diese schwierige, hervorragende Leistung kein Ende nehmen wollte. Dazwischen wurde eine Quartett-Novität Op. 33 Nr. 3 (G dur) von dem Bratschisten des Laub'schen Quartetts, Hrn. R. Wüerst, gespielt. Wir haben schon öfters Gelegenheit gehabt, uns sehr vortheilhaft über Hrn. Wüerst's Compositionstalent auszusprechen. Dies Werk in Rede, welches mit Nr. 1 und 2 derselben Opuszahl bei Friedländer hierselbst vor längerer Zeit erschienen, ist unstreitig die beste Tonschöpfung, die wir bis jetzt von diesem Componisten gehört haben. Formgewandtheit, strenger Styl, contrapunctische Arbeit, häufige Originalität der Motive und fesselnde Combinationen der Themata sind die Züge und Eigenschaften, welche der Componist in Schubert-Mendelssohn'scher Weise in diesem Quartett zur einheitlichen Geltung gebracht hat. Das Quartett fand sowol als Composition, wie in seiner vorzüglichen Ausführung den lebhaftesten Beifall.

Auf ihrer Durchreise nach Petersburg introducirte sich den Berlinern am 3. Februar die erste Sängerin der kaiserl. Oper zu Paris, Mademoiselle Maria Cabel, in einer Grande Matinée musicale. Unterstützt wurde sie von Mitgliedern der italienischen Oper des Hrn. Lorini. Sie sang vortrefflich die großen Arien aus „Manon Lascaut“ von Auber und aus „Galathée“ von Massé. Den Glanzpunct ihrer Leistungen bildete die Scene und Arie (Schattentanz mit dem Echoeffect) aus Meyerbeer's „Pardon de Ploërmel“, der bekanntlich die Rolle der Dinorah für diese Sängerin componirt hat.

Th. Rode.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Der Musikverein Euterpe hat am 19. Februar einen neuen geistigen Sieg errungen, einen neuen bedeutenden Schritt gewagt auf der Bahn musikalischer Entwicklung; er hat in seinem neunten Concert an diesem Abend neben „Des Sängers Fluch“ von Schumann die vollständige Prometheus-Musik von Liszt vorgeführt, und in dem lange andauernden enthusiastischen Applause, in dem die Zischversuche einiger Biedermänner wehmüthig verklangen, nach letzterem Werke den hocherfreulichen Beweis erhalten, daß auch unter den allerungünstigsten Verhältnissen ein kühnes Wagen schließlich den Preis davonträgt; zumal wo es sich um Schöpfungen handelt, die für jeden offenen Sinn den Stempel der Schönheit so ganz unverkennbar an der Stirne tragen. Nicht minder gewichtig scheint uns die Thatsache, daß auch Schumann's Ballade bei dieser Gelegenheit allseitig mit wärmstem Beifall aufgenommen ward, dasselbe Werk, für das sich noch im vorigen Jahre im Gewandhause nur wenige Hände regten. — Ueber die beiden genannten Tonwerke heute nochmals kritisch uns zu ergehen, dürfte nach den ausführlichen Besprechungen im vorigen Jahrgange d. Bl., die wol allen unseren Lesern im Gedächtniß geblieben sind, überflüssig sein; wenn Schumann's Ballade vorzüglich durch großen Schwung der Chöre und durch die reizenden eingeflochtenen Einzelgesänge entzückt, so ruht bei Liszt's Prometheus-Chören das Gewicht auf dem durchweg imposanten Erfassen des Gedankenkerns, auf der breiten Tonmalerei, die doch nirgends in bloße Aeußerlichkeiten verläuft; eine besondere Anerkennung von Seiten der Musiker und reichen Beifall fand auch die Ouverture, die von Manchen bisher als düster und unerquicklich verschrieen! — Unter den gebotenen Verhältnissen war die Lösung beider überaus schwierigen Aufgaben eine überraschend vortreffliche; namentlich das Orchester entwickelte unter seinem intelligenten Leiter die besten Kräfte. Die Chöre wären hier und da, beim Fortissimo des vollen Orchesters, von intensiverer Wirkung zu wünschen gewesen. Die Solisten (Frl. Wigand, Frl. Lessiak, HH. Hänselmann, Scharfe und Dähne) thaten selbstverständlich das Denkbare, ein lobenswerthes Ensemble herzustellen. Frau Dr. Pohl aus Weimar vertrat die Harfe mit Meisterschaft; und Hr. Hanisch zeigte sich auch diesmal im Vortrage des verbindenden Gedichtes zu „Prometheus“ von Richard Pohl als ein gebildeter Geist von großer Wärme der Empfindung, wohlthuender Mäßigung im Vortrage und seltener Präcision der Aussprache. P. L.

Leipzig. Am 12. Februar gab Hr. Salvator Marchesi aus Wien eine musikalische Soirée im Saale des Gewandhauses, in welcher auch sein Schüler, der ebenfalls vor Kurzem in d. Bl. schon erwähnte Tenorist Ludwig Braun aus Wien und Frl. Katharine Baum, in letzter Zeit Schülerin Marchesi's, auftraten. Ueber Marchesi's Technik sind die Acten geschlossen; er beherrscht die Situation wie in diesem Augenblick wol Keiner außer ihm, jederzeit weiß er die Ausführung dem Charakter des Gegenstandes anzupassen: im Heroischen starr, von festem, eisernem Ton, von höchster Correctheit der Coloratur, des Passagenwerks, vielleicht nur im Triller nicht ganz die höchste Sauberkeit erreichend, läßt er sich im komischen Styl mit liebenswürdiger Nonchalance gehen, spielt gleichsam mit seinen reichen Mitteln und weiß dabei durch die im rapidesten Tempo auf das Deutlichste hervorgehobenen Vortragszeichen, durch das Ungezwungene der

rhythmischen Bewegung, durch die sprechende Wahrheit seiner Gesten die Lachmuskeln in einem Grade zu reizen, wie wir es von der Bühne herab noch niemals auch nur annähernd erfahren haben. Er sang allein die berühmte Ezio-Arie von Händel und zum Schluß der Soirée die Rossini'sche Tarantelle, mit Hrn. Braun das Duett aus dem „Barbier“ und ein Duett aus der „Italienerin in Algier“, mit Frl. Baum ein Duett aus Donizetti's „Bürgermeister von Saardam“. Selbstverständlich folgte jeder dieser Leistungen enthusiastischer Beifall und Hervorruf. Hr. Braun wußte seine Stimme diesmal besser zur Geltung zu bringen und entwickelte in den komischen Partien eine Leichtigkeit der Coloratur, die uns in ihm eine entschiedene Begabung für die komische Oper erkennen ließ; sein Vortrag von Schumann's „Wanderlied“ ließ dagegen namentlich feinere Ausarbeitung, Beherrschung der Stimmung sehr vermissen, auch stört bis jetzt, vorzüglich im getragenen Gesange, ein Gaumenansatz, der jedoch hauptsächlich auf Rechnung von Befangenheit zu schieben sein dürfte. Frl. Baum zeigte in dem erwähnten Duett ebenfalls eine natürliche Begabung für den komischen Vortrag, ohne doch irgendwie die Grenze des Decenten zu überschreiten. In den Liedern von Schubert und Schumann: „Des Mädchens Klage“ und „Widmung“ hätten wir größere Gefühlsinnigkeit gewünscht. Die Stimme ist von großer Kraft in den höheren Lagen, in der Mittellage matt und wenig entwickelt, die technische Bildung bereits ziemlich weit vorgeschritten. — Frl. Ingeborg Starck hatte die Freundlichkeit gehabt, noch kurz vorher den instrumentalen Theil des Abends zu übernehmen; sie errang für den höchst vortrefflichen Vortrag von Bach's chromatischer Phantasie und Fuge, eines Field'schen Notturnos und der Valse-Caprice nach Schubert, von Liszt, mehrmaligen stürmischen Hervorruf.

Leipzig. Das 17. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 14. Februar war für uns namentlich durch den Umstand bemerkenswerth, daß Concert-M. F. David an diesem Tage sein 25jähriges Jubiläum feierte. Der ausgezeichnete Virtuose und jederzeit pflichteifrige Orchester-Führer ward von der Zuhörerschaft mit lange anhaltendem Jubel, vom Orchester mit einem Tusch begrüßt. Auch die Leistungen des Abends durften dem Jubilar zur Freude gereichen; sie übertrafen wenigstens die der ganzen letzten Zeit um ein Bedeutendes. Zur Aufführung kamen: Mozart's Gmoll-Symphonie und die Leonoren-Ouverture Nr. 3 von Beethoven. — Frau Jauner-Krall, Hofopernsängerin aus Dresden, wird bei uns sehr gern gehört; ihre von Natur liebliche Stimme ist zwar nicht mehr von erster Jugendfrische, dafür hat die Coloratur in letzter Zeit außerordentlich gewonnen, so daß die Dame jetzt zu den besten Repräsentantinnen dieser Sphäre zu zählen ist. Sie sang die Arie „Padre, germani, addio“ aus „Idomeneo“, nicht ohne willkürliche Aenderungen, eine geschmacklos-triviale Arie von Sarti (aus dessen Gesangsstudien, wie es heißt von Reinecke instrumentirt), und drei Lieder: „Das Veilchen im Thale“ und „Unbefangenheit“ von Weber, „Ich muß nun einmal singen“ von Taubert. Wir unserntheils müssen die Wahl dieser mignonnen Sachen, zumal am Schluß des Concertes, durchaus mißbilligen. Es heißt das geradezu nach dem männlich-erhabenen Schwunge der Leonoren-Ouverture in die Mädchen-Pension versetzen; — auch der Vortrag an und für sich verrieth in seiner Coquetterie mit dem Geschmack eines verweichlichten Publicums nicht eben viel künstlerische Gesinnung. Geradezu widerlich war für uns die Erscheinung, ein Auditorium, das soeben noch von dem Beethoven'schen Riesenwerk ergriffen geschienen, gleich darauf sich zu enthusiastischen Beifallsbezeigungen sogar nach dem blasirt-erkünstelten Taubert'schen Liede herablassen zu sehen. — Der Violinspieler Hr. Carl Bargheer aus Detmold entwickelte in Spohr's Dmoll-Concert und der F dur-Romanze von Beethoven eine vortreffliche Technik; wenn dessenungeachtet der Erfolg nicht durchschlagend war, so lag das an dem kleinen Tone seiner Geige: das Häuflein derer, die auch ohne packende physische Wirkung die künstlerische Leistung als solche zu schätzen verstehen, ist nicht allzu groß.

Leipzig. Am Abend des 15. Februar fand im Conservatorium eine von den Schülern und Schülerinnen veranstaltete musikalische Aufführung zur Feier des David'schen Jubiläums statt. Zwei Chöre aus dem „Elias“ rahmten das Programm ein, welches außer der von den HH. Rose aus Hamburg und Rudorff aus Berlin mit entschiedenem Verständniß vorgetragenen Fdur-Sonate von Beethoven ausschließlich Compositionen des Jubilars vorführte. Wir heben eine Studie aus der „bunten Reihe“ hervor, die, von 10 Schülern gleichzeitig mit größter Egalität des Strichs, mit feinster Accentuation gespielt, stürmisches Dacapo erhielt und ein sprechendes Zeugniß für die ausgezeichnete Schule des gefeierten Meisters ablegte. Dem von Hrn. Rose mit sicherer Beherrschung und wohlthuender Ruhe vorgetragenen Andante und Scherzo capriccioso gingen noch ein Quartett für Streichinstrumente und ein hübsches Hirtenlied voraus.

Leipzig. Das diesjährige Concert des Gesangvereins „Ossian“ am 16. Febr. unter C. Riedel's Leitung zeigte in einem überaus reichen Programm auf das Entschiedenste, wie es den Leitern um innere wie äußere Fortentwicklung zu thun ist. Die Leistungen sind namentlich im Piano von großer Trefflichkeit, die Stimmung ist reiner geworden (nur im Alt bemerkt man hie und da noch ein Schwanken), die verschiedenen Stimmgattungen stehen in gutem Verhältniß zu einander, und wenn auch nicht viel Organe von hervorragender Klangfülle vorhanden zu sein scheinen, so stört dagegen auch keinerlei Hervordrängen der Einzelnen. Von den a Capella-Gesängen: „Morgenwanderung“ und „Beim Scheiden“ von R. Franz, „Lob des Frühlings“ und „Deutschland“ von Mendelssohn, „Im Walde“ von Gade, „Romanze vom Gänsebuben“ von Schumann erfreuten sich „Deutschland“ und das urkomische Schumann'sche Soloquartett mit Chor reichlicheren Beifalls. Ganz vorzüglich wurde ferner zum Schluß des ersten Theils ein Chor aus Gretry's „Die beiden Geizigen“: „Die Wach' ist da“ gesungen. Er mußte wiederholt werden und verdient in der That auch als fein empfundene, edel gehaltene Composition eine solche Auszeichnung. Die Krone aber der gesammten Chorleistungen bildeten die vier Balladen Schumann's „Vom Pagen und der Königstochter“. Wir haben bereits im vergangenen Jahre ausführlich den hohen Werth dieses Werkes dargethan und wollen heute nur betonen, daß es hier, bei seiner ersten Aufführung in Leipzig, allgemeine Begeisterung erweckte. Dazu trug denn freilich auch die außerordentlich saubere Ausführung das Ihrige bei; die sämmtlichen Solisten — genannt waren auf dem Programm: Frln. Oppenheimer und Lessiak, die HH. Wiedemann und Scharfe — sangen mit Verständniß und hingebender Liebe, und die Chöre zeigten bei dieser Gelegenheit, daß sie fortan den schwierigsten Aufgaben gewachsen sein werden. Dem wackeren Dirigenten aber sagen wir noch ganz besonders unsren Dank für die erfolgreiche Wahl. — Der Sologesang war vertreten durch Frl. Sara Oppenheimer (vom hiesigen Conservatorium) und Frl. Lessiak. Erstere entwickelte in der Haydn'schen Arie: „Nun beut die Flur“ bei volltönendem, klarem Organe und entschiedenem, technisch durchaus sicherem Vortrage ein bemerkenswerthes Talent, welchem vorzüglich auf der Bühne eine schöne Zukunft zu versprechen sein dürfte. Frl. Lessiak sang Scene und Arie: „Ihr Baalspriester ihr!“ aus dem „Propheten“ mit dramatischem Feuer und Beachtung der wirksamen Momente. — Einen besonderen Reiz erhielt auch dieses Concert durch die Mitwirkung der Frl. Ingeborg Starck, die seit der kurzen Zeit ihres Hierseins zu einer überall gern gehörten musikalischen Notabilität geworden ist. Sie errang auch an diesem Abend durch den von tiefstem geistigen Erfassen zeugenden Vortrag von Beethoven's As dur-Sonate und der sechsten Liszt'schen ungarischen Rhapsodie allseitigen stürmischen Applaus.

Wien, am 12. Februar. Von unserer Hofoper ist nach wie vor wenig Erquickliches zu sagen. Ihr Kennzeichen ist das dolce far niente der Geistlosigkeit. Wie Ihnen vielleicht schon bekannt, ist das Verpachtungsproject der Kärnthnerthorbühne endlich aufgegeben. Auch das Provisorium der HH. Esser, Schober und Steinhauser hat sein Ende gefunden. Ob jetzt ein fester Boden gewonnen, ist fraglich. Denn an die Stelle dieses Zustandes der Schwebe ist ein — dem äußeren Anscheine nach — bei Weitem schlimmerer getreten. Man hat nämlich Hrn. Matteo Salvi, einen Italiener, zum Lenker unseres deutschen Operninstitutes hingestellt. Man that dies uneingedenk jenes glänzenden Fiasco der vorjährigen Opernunternehmung dieses Mannes. Und doch war dieser vollständige Schiffbruch der fahrenden Truppe Hrn. Salvi's vor unser Aller Augen, hier im Theater an der Wien, vor sich gegangen. Es mußte daher die Ernennung eines in eigener Sache kürzlich so sehr Verunglückten zum Vertreter einer ihm von Hause aus so ferngestellten künstlerischen Angelegenheit nothwendig befremdend wirken. Man hat indeß, einer solchen aus räthselhaften Gründen auserkorenen Lenkerkraft denn doch mißtrauend, ihr blos für die Dauer eines Jahres, also auf Probe, das Heft in die Hand gegeben. Man hat ferner dem Italiener einen deutschen musikalisch-artistischen Beirath zur Seite gestellt. Als Glieder dieses controllirenden Senats bezeichnet man die beiden Capellmeister Dessoff und Esser, diesen zunächst die HH. Dr. Sonnleithner und Hanslick. Soweit das Thatsächliche. Reflexionen hierüber wären zur Stunde noch verfrüht. Nur soviel steht fest, daß seit dem Inslebentreten dieser neuen Opernphase Wagner's Opern und die wenigen noch am Repertoir befindlichen Werke des Classicismus so gut wie verschwunden sind, dagegen alte Geschichten, wie „Linda“, „Lucretia“ u. s. f., wieder auftauchen und mit großem Eifer gepflegt werden. Nun warten wir der Dinge, die da kommen sollen! —

Joseph Joachim ließ lange seiner harren. Endlich ist er gekommen. Der Sieg seiner geläuterten Meisterschaft ist bis jetzt — mit Freuden schreibe ich es — ein vollständiger. Schon im Tone dieses Geigenheros liegt künstlerische Urkraft. Er spielte Beethoven's Violinconcert, ein Adagio von Spohr und Tartini's sog. „Teufelssonate“. Später Ausführlicheres über das Wirken dieses ohne alle Frage bedeutendsten neueren Geigers und — was noch mehr sagen will — dieses vollgewichtigen musikalischen Darstellercharakters. Zu solchem Eingehen wird sich noch Anlaß in Fülle bieten. Joachim gedenkt nämlich vier Concerte zu geben. Wolle er uns im Verlaufe derselben auch manches Bach'sche hören lassen! Schon jüngst habe ich die unerläßliche, weil im Geiste der Zeit tiefbegründete Nothwendigkeit einer auch in unserer südlichen deutschen Hauptstadt zu eröffnenden lebenskräftigen Propaganda für diesen Großmeister betont. Wer wäre zu solchem thatkräftigen Fürworte zu Gunsten eines der größten aller musikalischen Propheten geeigneter, als eben Joachim, diese in jedem Zuge edle, ernste, deutsche Darstellerkraft! — Das dritte philharmonische Concert brachte u. a. Schumann's Ouverture zu „Genoveva“. Berlioz's Pilgermarsch aus der Haroldsymphonie ist ein Meisterstück feinster instrumentaler Zeichnung und üppigsten musikalischen Lebens. Warum aber raffen unsere Concertdirectionen nicht ihren Muth und ihre Thatkraft zusammen, um einmal wieder ein ganzes Berlioz'sches Werk uns zu bieten? Sprechen hiefür doch zwei Thatsachen in ermunterndem Sinne! Die eine ruht auf dem glänzenden Erfolge, dessen bei jedesmaliger Wiederkehr Berlioz'sches sich hier erfreut. So die „Fee Mab“, so oft sie geboten wurde, so neulich der mit stürmischem Beifalle zur Wiederholung verlangte „Pilgermarsch“. Dieser ist das einzige Stück des inredestehenden Concertes, von dem gesagt werden darf: es habe in der That vollständig durchgegriffen. Den Beschluß dieses Concertes machte die zum ersten Male hier gehörte Es dur-Symphonie von Rietz. Die Aufnahme derselben war eine äußerst kühle, trotz der hochgewissenhaften Darstellung alles Details.— Sie kennen genau den Inhalt des zweiten Tausig'schen Concertes. Ich darf daher hierüber kurz hinausgehen, und Ihnen lediglich die Eindrücke des Pianisten Carl Tausig auf mich wie auf alle unbefangenen hiesigen Musiker schildern. Tausig, der Darsteller, ist, wie Tausig der Dirigent, ein Feuergeist, frisch lebendig und im guten Sinne jugendlich-vollblütig im Erfassen und Abspielen der Grundgedanken wie in der Farbengebung des Einzelnen. Hiezu kommt eine für Tausig's Alter ungewöhnliche Verstandesreife und Schärfe, die allem Darzustellenden in plastisch abgerundetem, vollgültig klarem, durchsichtigem Sinne gerecht wird. Zu Alledem tritt in letzter Richtung eine ihrer Aufgabe vollgewisse, ja in ihrer Herrschaft über die Gänge wie über alles Einzelne beinahe fabelhaft zu nennende Technik. Ueber allen diesen harmonisch mit einander versöhnten Elementen steht bei Tausig eine ihre heilsamen Einflüsse allhin verbreitende allgemein wissenschaftliche Bildung. Was aber dieser jungen Dränger- und Denkerkraft bis jetzt noch fehlt, ist die letzte Weihe des wahren Künstlers. Es ist dasjenige Element, welches ich die Seele, oder noch bezeichnender die Liebe nennen möchte. Wolle auch diese bald in ihm zur Reife kommen! S.

Berlin. Lassen wir seit unserem letzten Berichte manche Opern- und Concertaufführung abseits liegen, so können wir doch nicht umhin, Hrn. Fricke in seiner neuen Rolle als Pietro in der „Stummen von Portici“ rühmend zu erwähnen. Wir freuen uns, daß die königl. Generalintendantur endlich unseren unausgesetzten Hinweisungen, das Talent dieses Sängers mehr zu verwerthen, Gehör zu schenken scheint. Der Wohlklang und die sonore Fülle seiner Stimme muß jeden Hörer sympathisch ergreifen. Frau Caßy excellirte in den „Nibelungen“ von Dorn neben Frau Jachmann-Wagner mit ihrer schönen, großen Stimme als Chriemhild. Größere Vertrautheit mit dieser Rolle wird auch ein sichereres Spiel herbeiführen. Am 10. Februar zeigte die gelungene Aufführung des „Tannhäuser“ mit Hrn. Fricke's ausgezeichneter Leistung als Landgraf einmal wieder ein drückend volles Haus. Hr. Woworsky sagte uns als Tannhäuser weniger zu. Im dritten Abonnementconcert von Rob. Radecke hörten wir zunächst die Nicolai'sche kirchliche Festouverture für Orchester und Chor in ihrer ursprünglichen Gestalt mit dem Choral: „Ein' feste Burg ꝛc.“ recht wirkungsvoll unter des Concertgebers Leitung von der Liebig'schen Capelle und einem Gesangschor vortragen. Hr. Franz Bendel aus Prag entwickelte als Claviervirtuose durch den Vortrag zweier eigener Compositionen (Barcarole und Spinnerlied) und einer Rubinstein'schen großartigen Etude eine staunenswerthe Beweglichkeit und Kraft seiner Handgelenke. Der Vortrag und die Auffassung des Beethoven'schen G dur-Concertes dagegen war so eigenthümlicher Art, daß die kunstvoll, aphoristisch gegebenen Grundgedanken des ersten Satzes fast als verflüchtigte und erkünstelte Nebengedanken zu Gehör kamen. In den beiden eingelegten Cadenzen dagegen war der Spieler und die Wirkung bedeutend. Im zweiten Theile kam Rob. Radecke's Cantate: „Kaiser Max auf der Martinswand“ für Chor, Soli und Orchester componirt und nach der bekannten Sage von Beringer bearbeitet, zur Aufführung. Wie der genannte Tonsetzer die schlichte Begebenheit in dem vorliegenden Gedichte componiren und sein Talent daran verschwenden konnte, begreifen wir nicht. Das Gedicht entbehrt der einheitlichen lyrischen Grundstimmung, und so mußte trotz mancher schöner Einzelheiten auch die Musik dieser 1¾ Stunden währenden Cantate eine allgemeine Ermüdung in weit ausgesponnenen homophon angelegten Recitativen, Duetten, Arien, Quartetten und Chören herbeiführen. Hat nun der Componist gleich an Joh. Seb. Bach'-, Mendelssohn'-, Schumann'- und Wagner'schen Bildern seine Reflexe erprobt, so hat diese Cantate doch auch manche schön erfundene Melodien und harmonische Wendungen. Die Chöre klingen zumeist, je nach der Situation, frisch, feurig und sentimental. Die Instrumentation zeugt von Geschicklichkeit und Effectkenntniß. So schildert in Nr. 11 die Musik fast zu sehr tonmalerisch das Grauen und die Finsterniß der Nacht und die Gemüthsbewegungen des Kaisers. Die Tenor- und Baß-Soli wurden von den HH. Domsängern Geyer und Sabbath mit anerkannter Sicherheit zur Geltung gebracht. Will Hr. Radecke aber dieser Composition nicht nur einen vorübergehenden, sondern einen bleibenden Werth verleihen, so lege er die streichende, sichtende Hand an, denn für den kleinen gedichtlichen Inhalt ist der musikalische Rahmen zu groß.

Th. Rode.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Im letzten Museums-Concert zu Frankfurt sang Frl. C. Genast; an demselben Abend trug Hofcapell-M. J. J. Bott aus Meiningen das 7. Concert von Spohr und ein eigenes vor. Beide ernteten enthusiastischen Beifall. Am 4. Februar gab Bott in Marburg ein außerordentlich stark besuchtes Concert. A. Jaell ist am 16. Februar in einem eigenen Concert zu Braunschweig vom überfüllten Saale mit Beifall überschüttet worden.

Am 9. Februar fand im Hoftheater zu Hannover ein Concert zum Besten der Hinterlassenen Zöllner's statt, in welchem neben der trefflichen dortigen Liedertafel auch die HH. A. Jaell. Kammervirtuos Kömpel und Clarinettist Sobeck wirkten.

An der königl. Oper in Berlin steht ein Gastspiel der Frl. Georgine Schubert (Tochter des Concertmeisters in Dresden) und das definitive Engagement der Frl. Lucca aus Prag in Aussicht. Roger gastirt daselbst vom 25. d. Mts. ab.

Musikfeste, Aufführungen. Der Frankfurter Liederkranz führte Löwe's „Eherne Schlange“ und eine Cantate von Ludwig Gellert (dem Director des genannten Vereins): „Die Freude wollte sich vermählen“ auf. Das nächste Liszt-Concert in Wien bringt unter Tausig's Leitung eine Wiederholung der „Ideale“ und die „Préludes“.

Neue und neueinstudirte Opern. Gounod's „Faust“ hat in Darmstadt entschieden durchgeschlagen. „Tannhäuser“ wird in Paris erst am 5. März zur ersten Aufführung gelangen.

Musikalische Novitäten. Von F. Liszt erscheinen demnächst bei Schuberth & Comp. in Leipzig die Faust-Symphonie und die Scenen aus Lenau's „Faust“: „Mephistowalzer“ und „Nächtlicher Zug“; bei Schott in Mainz ebenfalls in diesem Jahre das A dur-Concert; bei Breitkopf & Härtel in Leipzig die symphonischen Dichtungen „Hunnenschlacht“ und „Hamlet“.

Literarische Notizen. In letzter Zeit hat man begonnen, nachdem die allgemeine Musikgeschichte ihre Bearbeiter gefunden, mehr und mehr das Augenmerk auch auf die einzelnen Orte und Institute zu richten. Eine Frucht dieser Studien sind z. B. Fürstenau's Geschichte der königl. sächs. Hofcapelle in Dresden und eine unlängst erschienene Chronik der Darmstädter Capelle; sehr beachtenswerth ist eine uns heute vorliegende Uebersicht der musikalischen Entwicklung in Basel, unter dem Titel: „Das Collegium musicum und die Concerte in Basel“ von dem Secretär der gegenwärtigen Concert-Direction, Dr. Eduard Wölfflin, mit großer Umsicht und sorgfältiger Quellenbenutzung verfaßt; nur schade, daß über die letztverflossenen Jahrzehnte gar nicht gesprochen und damit der Einblick in das Wirken der Jetztzeit gänzlich verschlossen ist.

Auszeichnungen, Beförderungen. Concert-M. Ferd. David in Leipzig wurde zu seinem 25jährigen Jubiläum am 14. Februar durch zahlreiche Zeichen der Theilnahme und Verehrung erfreut. Mitglieder des Riedel'schen Vereins und das Gewandhaus-Orchester brachten Ständchen und der Kreisdirector v. Burgsdorff eine Gratula-

tion von Seiten der königl. sächs. Regierung; über die Ovationen im Gewandhause und die Feier des Conservatoriums berichteten wir unter Leipzig, von den Schülern und Schülerinnen dieser letzteren Anstalt wurde ihm ein Album mit den Photographien der sämmtlichen Geber verehrt.

Director R. Wirsing hat vom Herzog von Coburg neuerdings den Ernestinischen Hausorden erhalten.

Personalnachrichten. Instrumentenmacher Bausch von Leipzig hat sich mehrere Monate in der Schweiz aufgehalten: sein Sohn wird sich wahrscheinlich in Basel niederlassen.

Berichtigung.

Weimar. In Nr. 10 der „Signale" wird in einer Notiz über die Schubert-Feier in Weimar behauptet, Franz Liszt sei bei derselben, seit langer Zeit zum erstenmale, wieder öffentlich aufgetreten. Dies ist eine Unwahrheit, der wir hiermit entgegentreten, da auch in der späteren Correspondenz (in Nr. 11 der „Signale") diese falsche Angabe von dem zur öffentlichen Besprechung einer Privat-Soirée keineswegs befugten Referenten nicht berichtigt worden ist. Die Schubert-Feier war durchaus keine öffentliche; sie fand vor einem eingeladenen Kreise von Künstlern und Kunstfreunden statt — auch der großherzogl. Hof zeichnete das Fest durch seine hohe Gegenwart aus — irgend ein Eintrittsgeld ward aber nicht entrichtet. Jeder, der Liszt's Stellung nur einigermaßen kennt und würdigt, konnte und mußte von vornherein wissen, daß Liszt — indem er Franz Schubert und dem Weimarer Künstlerkreis zu Ehren diese Feier durch sein Spiel verherrlichte — nur unter solchen ausnahmsweisen Verhältnissen, folglich auch ohne alle weiteren Consequenzen, an einem Concert sich betheiligen konnte.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 1. März 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 10.
Vierundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Der Thematismus der Leonoren-Ouverture.

Eine Beethoven-Studie
von
Alexander Sserof.

Daß die Instrumentalmusik weder ein Spiel mit Tönen, noch eine Art von Krystallisirung melodischer, harmonischer und rhythmischer Werthe ausmache, die sich dabei zu schönen Formen oder Arabesken verschlingen, ist trotz der Sophismen des Hrn. Dr. Hanslick ein für jeden im J. 1861 musikalische Kunst ernst auffassenden Kopf eine ausgemachte Sache.

Musik ist Seelensprache, ist ein Gebiet von Gefühlen, Stimmungen; ein in Tönen ausgeprägtes Seelenleben.

Cantilenen, Harmonisirung von Cantilenen, Stimmenführung, Rhythmus, Klangfarbe, sind nur Mittel, um mehr oder weniger festgestellte Seelenstimmungen hervorzurufen, Stimmungen, die, der Natur der Musiksprache nach, nur wenig mit bloßer Verstandesthätigkeit zu thun haben, und eben deßhalb nur zur Seele, zur Einbildungskraft durch die Seele sprechen, was denn wiederum nur durch den Grundgedanken einer gegebenen Musik, deren Aufgabe und Zweck, wie deren Ausgangspunct, bedingt wird.

Die Geschichte der Musik ist ihrem Kern nach die Geschichte der Fortbildungen von Tongeflechten in unmittelbarer Abhängigkeit des poetischen Gedankens, der sie erzeugte, gleichgültig auf welchem Gebiete, ob in dem Ritual-Gesang einer Kirche, oder dem von einem ambulanten Geiger aufgespielten Bauern-Tanz — oder aber die Geschichte der Abweichungen von dieser Hauptbedingung musikalischer Kunst, von deren Zweck, zur Seele durch die Ausdrucksfähigkeit der Töne zu sprechen.

Die neueste Musikrichtung, wie sie sich in ihren Vertretern Berlioz, Wagner und Liszt ausspricht, giebt der Programmmusik ein entschiedenes Uebergewicht über die Musik ohne Programm oder dichterische Grundidee. Diese Richtung auf den Gebieten von Theater, Concertsaal und Kirche setzt den Hauptzweck der Musik, ihre Ausdrucksfähigkeit im weitesten Sinne, in seine Rechte ein, und verweist jedes Spiel mit Tönen, Compositionen ohne bewußten dichterischen Gehalt, auf den künstlerischer Thätigkeit unwürdigen Platz des Klingklangs in der Musik.

Sind es doch nur die Verbindungen, die der Geist mit den Tönen eingeht, die es dem denkenden Menschen überhaupt möglich machen, sich mit Musik zu beschäftigen, sagt Lenz sehr wahr in seinem Buch: „Beethoven, eine Kunststudie.“ 3. Theil, 2. Hälfte S. 142.

Als den Schöpfer des vollständigsten dichterischen Bewußtseins in aller musikalischen Composition hat man das gigantische Genie zu verehren, das in sich den Höhepunct der gesammten früheren, historischen musikalischen Kunst, mit den Schicksalen in nuce der Zukunft derselben, für Jahrhunhunderte vereinte. Wenn schon Bach in einigen seiner größeren Compositionen, bei höchstem Ernst in der Aufgabe (in der Passionsmusik nach Matthäus z. B.), fast ausschließlich den Kunstzwecken der Ausdrucksfähigkeit, der Verkörperung einer künstlerischen Idee, eines dramatischen Sujets, sich geweiht zeigt, so macht bei Beethoven die Verkörperung der Idee die Grundlage seiner ganzen geistigen Thätigkeit aus. Ihm ist, mit wenigen Ausnahmen von Compositionen im rhetorischen und concertanten Styl, die Idee, der lebendige dichterische Gedanke, Zweck, Ausgangspunct, Endresultat für seine Architektur der Sonate, des Quartetts, der Symphonie, Ouverture, Messe.

Der musikalische Gedanke ist der Natur der Musik nach mehr oder weniger ein unklarer, in die Worte der reinen Begriffssprache nicht zu übersetzender, weil über die Grenzen dieser Sprache hinausliegender. Dieser Ungewißheit des Ausdrucks kommt auf dem Gebiete des Vocalen das gesungene Wort zu Hülfe, auf dem der Programm-Musik aber eine erklärende Ueberschrift.

In sämmtlichen Beethoven'schen Solo-Sonaten, in den Quartetten, theilweise schon den zehn ersten, Op. 18, 74, 59, ohne Ausnahme in den sechs letzten Op. 96, 127 u. s. w., in den Symphonien, von der dritten an gerechnet, findet man eine Gruppirung der Satztheile unter sich (das Scherzo vor dem Satz langsamer Bewegung [Andante] oder nach demselben, die Bezeichnung des Satzes langsamer Bewegung mit Allegretto u. s. w.), finden sich Einzelgedanken, die einen psychologischen Vorwurf, den der Tondichter im Auge halte, außer Zweifel stellen. Dies factisch, aus der Composition selbst, zu deduciren, ist indeß mit großen Schwierigkeiten verbunden, und jede Erklärung nach dieser Seite hin kann und wird nur eine mehr oder weniger wahrscheinliche Hypothese abzugeben vermögen.

Wesentlich erleichtert wird die Interpretation aber, wo

Beethoven sich herabläßt, mit der Welt in Worten zu sprechen und mit einigen, nie genug zu schätzenden Ueberschriften des Ganzen oder Einzelnen, uns seiner Idee zu nähern. Nennen wir die Eroica, die Pastorale, Wellingtons Sieg, die Solo-Sonate: „Les adieux, l'absence et le retour", die Canzona (in modo lidico) di ringrasiamento offerto alla divinita da un guarito des A moll-, die Ueberschrift Malinconia zum Finale des ersten B dur-Quartetts, die so außerordentlich bedeutsame im Agnus der D dur-Messe: „Bitte um äußeren und inneren Frieden", den als Marcia funebre sulla morte d'un eroe bezeichneten Satz in der ersten As dur-Solo-Sonate, vor Allem aber den in das Finale der Chor-Symphonie eingeführten Text der Schiller'schen Ode an die Freude. Die Interpretation gewinnt endlich an Gewißheit, wenn das zu erklärende Instrumentalwerk, wie eine Ouverture, mit der dramatischen Vorstellung zusammenhängt, welcher sie gilt. Hierher gehört Beethoven's Ballet-Partitur: „Die Geschöpfe des Prometheus", seine Egmont- und König Stephan-Musik, die „Ruinen von Athen", seine Coriolan-Ouverture, die Oper „Fidelio."

Willkürliche Erklärungen, hypothetische Phantasmagorien sind ausgeschlossen, wo die musikalischen Ideen einer Opern-Ouverture in der Oper selbst vorkommen und so durch den zu ihnen gehörigen Text, auf den sie gesungen werden, oder durch die Situation, zu welcher sie in der Oper executirt werden, einen bestimmten Sinn gewinnen.

Die Don Juan-Ouverture z. B. beginnt mit den schaurigen Accorden, welche am Ende der Oper verkünden, daß der steinerne Gast der Einladung zum Nachtessen gefolgt ist. Nur Ulibischeff, der geistreiche, der ins Blaue hinein phantasirende, war im Stande, in jenen Schauerklängen der Don Juan-Ouverture die feine Bedeutung herauszufinden: Mozart habe damit den Zuhörer(!) einladen wollen, der Begebenheit seine ganze Aufmerksamkeit zuzuwenden, die zu erzählen der Componist vorhabe. (Biographie de Mozart V. 3 p. 105: „écoutez, prètez l'oreille!")

Ein instrumentales „hear, hear!", auf das Mozart nicht verfallen wäre, wenn auch sein ganzes Auditorium aus lauter Generalen Ulibischeff bestanden hätte, denn es liegt auf der Hand, daß, wenn jene Accorde die Erscheinung des Comthurs in der Oper bezeichnen, dasselbe in der Ouverture der Fall sein muß. Die Wahl der Hauptideen für ihre symphonischen Prologe wußten große Musikdichter wie Gluck, Mozart, Mehul, Cherubini, Beethoven, Weber immer richtig zu treffen. Um ihre Intentionen zu verstehen, giebt es ein sicheres Mittel: man halte sich an die concrete Verkörperung derselben, an die Noten; man weiche auch keinen Schritt von den Noten ab, man suche nicht außerhalb dieses Materials. Hierbei versteht sich von selbst, daß dieselben Noten nicht Jedem dieselbe Bedeutung geben, daß die Ansicht verschieden bleiben kann. Der Vergleich eines und desselben Themas, an verschiedenen Stellen einer und derselben Composition, hat die Controle der Interpretation zu sein. Diese Seite technischer Analyse — der Thematismus mit einem Wort, ist bis jetzt fast ganz vernachlässigt worden, und dennoch liegt in einer solchen vergleichenden thematischen Analyse der Schlüssel zum Verständniß jeder Instrumentalcomposition. Wer in einer solchen keine Persönlichkeiten, in concret gehaltenen Charakteren keine „dramatis personae" unterscheidet, kann sich nicht rühmen, die wahren Schönheiten des Kunstwerkes erfaßt zu haben; die Sprache, in welcher der Componist zu uns redet, wird eine unbekannte bleiben, von der sich einzelne Wörter, nicht auch deren Zusammenhang im großen Ganzen, verständlich machten. Je concreter, je handgreiflicher aber der Componist zu uns spricht, desto weniger wird er vom Zuhörer gefaßt werden, wenn letzterer seine Aufmerksamkeit den einzelnen Tongestalten, der Formschönheit ihrer Verflechtungen, und nicht der Verkörperung des Gedankens zuwendet, dem dies Alles unterthan ist. Dürften wir uns einbilden, Shakespeare zu verstehen, wenn die Schöpfungen des größten Dramatikers in bloßer Reihenfolge einer Strophe nach der anderen auf uns gekommen wären, so daß wir nur die Poesie einzelner Verse, nicht aber zu unterscheiden vermöchten, inwiefern sie dabei den Rollen, dem Charakter, der Bedeutung des jedesmaligen Stücks entsprechen, wenn wir nicht wüßten, wo Lear spricht, wo Cordelia, oder Edmund — wo Othello, Jago oder Desdemona — wo Hamlet, Polonius oder Ophelia?

Und so in Beethoven. Wenn wir in diesem größten Instrumentaldichter den Noten und Accorden als Noten und Accorden folgen wollten, ohne ihnen eine weitergehende Bedeutung beizulegen, ohne in ihnen den Ausdruck einer Handlung, die in dem Instrumentaldichter für diese wirkende Seelenthätigkeit zu suchen, wenn wir uns daran stoßen wollten, daß dasselbe Thema in einem Fall in Achteln (Adagio), in einem anderen in halben Noten (Allegro) verläuft — dürften wir da ein Recht haben zu sagen, daß wir Beethoven verstehen? —

Ueber die Leonoren-Ouverture (Nr. 3) ist seit ihrem Bekanntwerden im J. 1805, wo man sie unzusammenhängend, unschön, ohrverletzend fand, viel geschrieben worden. Man steinigte das Werk, besonders für das „Posthorn-Solo", wie man das Trompeten-Solo verstehen wollte, das, meinte der Afterkritiker, „vermuthlich" (vermuthlich ist köstlich) die Ankunft des Gouverneurs (Ministers) vorstellen solle. Heutzutage hält man die Ouverture für eines der höchsten Wunder des Beethoven'schen Dichtergeistes.

Was über diese Ouverture geschrieben worden, würde Bände füllen; dennoch giebt es keine Analyse des Werkes, welche dessen Organismus, im Zusammenhange mit dessen dramatischer Bedeutung, aufdeckte, die musikalischen Haupt-Gedanken dramatisch verstände, den Plan des Ganzen, in seiner Abhängigkeit vom dramatischen Vorwurf, erklärte.

Sagen wir von vornherein, daß der Inhalt dieser Ouverture der Inhalt der Oper ist. Untersuchen wir dann, durch welche Instrumentalmittel dies erreicht wurde.

Florestan, das unschuldige Opfer der Rache, schmachtet im Verließ; seine Frau Leonore wird zum Engel der Rettung. Ihre heroische Selbstverläugnung tritt den Anschlägen eines Bösewichts, des Feindes Florestans, Pizarro, in den Weg. Im Augenblick, wo Pizarros Rache triumphirt, wird das Ehepaar durch die Dazwischenkunft höherer Gewalt, in der Person des Ministers, gerettet. Freudenhymnus zu Ehren der Heldin. Das ist das Sujet der Oper und dieses Sujet reflectirt die Ouverture, wie in einem Zauberspiegel.

Die einleitende Adagio-Bewegung beruht fast ausschließlich auf dem Note für Note benutzten Monologe Florestans im Gefängniß (1. Sc. 2. Act):



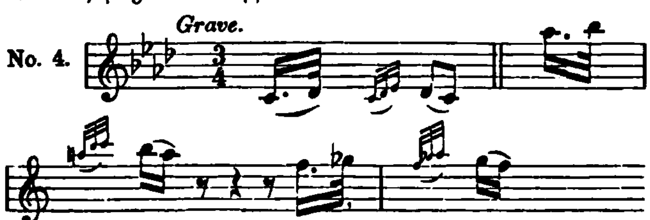
Im weiteren Verlaufe wiederholen sich die Anfangsnoten dieser Melodie als klagendes, schmerzliches Motiv in den verschiedensten Lagen, von verschiedenen Instrumenten gebracht:



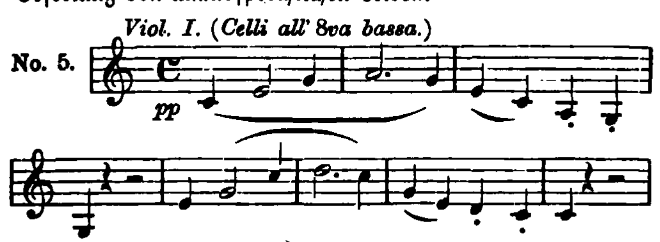
Gegen Ende des Adagios entwickelt sich aus diesen drei diatonisch niedersteigenden Noten eine krankhaft bewegte Melodie in Seufzen, Stöhnen.



Vergleiche im Entreact der Oper, welcher die Kerkerscene einleitet, folgende Gruppette:



Hiernach ist erwiesen, daß die instrumentale Persönlichkeit der Introduction Florestan, in der Oede seines Gefängnisses, ausmacht. Das Allegro der Ouverture wird durch das heroische Thema eröffnet, das vom pp in den Saiteninstrumenten zu dem mächtigsten Sturm-unisono des ganzen Orchesters anschwillt — die Heldenseele Leonoren's auf dem Wege zum Siege, zur Rettung Florestans, zu seiner Befreiung von unaussprechlichen Leiden.



Auf diesem emporstrebenden Thema verzückten Charakters, wie sich das in der Gestaltung des Motivs ausspricht (weil dasselbe auf einem gebrochenen Accorde, einer Fanfare, beruht, C dur mit Appoggiatur von „a" auf der Dominante), basiren die Haupttheile des in seinem Gesammtausdruck zum Dithyrambus gesteigerten Allegros. Nach dem allgemeinen Compositionsgesetz war diesem heroischen Motiv ein melodiereicheres, milderes als Contrast an die Seite zu stellen. Beethoven wäre aber nicht Beethoven gewesen, wenn er zu diesem Gegenthema eine neue, sujetführende Melodie gewählt hätte. Sein Drama hat zwei Hauptfiguren, eine Frau als Held, einen Mann als O[illegible]

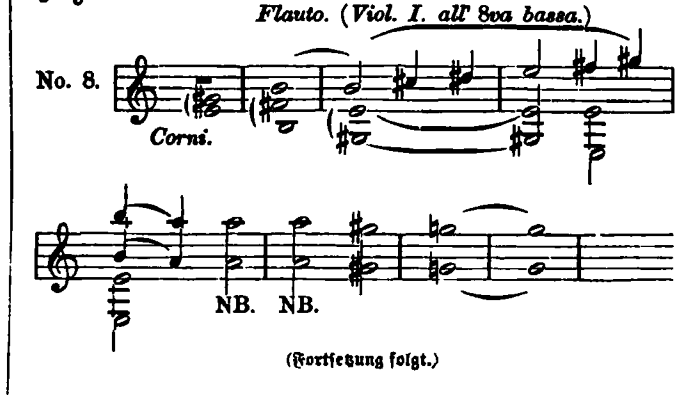
Motiv die Seele Leonorens, so hatte somit das zweite „Florestan" zu schildern. Nun malt Florestan bereits die oben ausgeschriebene Melodie in as der Introduction, mithin konnte das zweite Allegro-Motiv der Ouverture nur eine Wiederholung jenes Motivs sein, sonst wäre der Organismus der Ouverture, ihre innere Oekonomie, in Confusion gerathen. So a priori; so thatsächlich. Das Gegenmotiv erscheint zum ersten Male in E dur (Beethoven's Terzmodulation statt der Dominante, e Oberterz von c). Transponiren wir das Motiv der Arie Florestan's, wie es in der Introduction in as erschien, nach E dur.



Nun ist die Allegro-Bewegung aber so rasch, daß eine ganze Note einer Viertelnote im Introductions-Adagio gleichkommt. Wenn wir somit die Viertel in der Transposition (Beispiel Nr. 6) in ganze Noten verwandeln, so erhalten wir:



In der Ouverture aber findet sich (84. Tact des Allegros) Folgendes:



(Fortsetzung folgt.)

Tristan und Isolde.

Handlung in drei Aufzügen

von

Richard Wagner.

(Leipzig, Breitkopf & Härtel. Vollständige Partitur Pr. 36 Thlr. netto.)

(Fortsetzung.)

Bevor wir weitergehen, dürfte ein kurzer Rückblick auf die Handlung des Stückes angemessen erscheinen.

Erster Aufzug.

Scene I. (Zeltartiges Gemach auf dem Vorderdeck eines Seeschiffes, reich mit Teppichen behangen, beim Beginn nach dem Hintergrunde zu gänzlich geschlossen; zur Seite führt eine schmale Treppe in den Schiffsraum hinab. Isolde auf einem [illegible] drückt. Brangäne,

einen Teppich zurückgeschlagen haltend, blickt zur Seite über den Bord.) Ein junger Seemann, dessen Stimme man aus der Höhe, wie vom Maste her, vernimmt, erlaubt sich, sich in treffenden Betrachtungen über Isolde zu ergehen. Isolde, an sich schon heftig bewegt, fährt bei dieser Verhöhnung erzürnt auf, und befragt ihre Gefährtin, ob diese lästige Fahrt sich noch nicht ihrem Ende nahe. Brangäne späht an der Oeffnung und glaubt ihr die beruhigende Antwort geben zu können, daß sie sicher noch heute Kornwalls grünen Strand erreichen würden. Der Gedanke, dieses Ziel zu erreichen, bringt aber Isolden außer sich. Sich und Allem, was auf diesem Schiffe lebt, wünscht sie den Untergang. Die Einwendungen der sie nicht verstehenden Brangäne bringen sie noch mehr in fieberhafte Erregung. Brangäne zieht eilig, um einem Anfalle vorzubeugen, in der Mitte die Vorhänge auseinander, so daß man nun über das ganze Schiff hinaus auf das Meer bis zum Horizont sehen kann.

Scene II. Es tritt Ruhe ein. Isoldens Blick ist starr auf Tristan geheftet, der mit verschränkten Armen, sinnend in das Meer schauend, inmitten des um den Hauptmast gelagerten Seevolks erblickt wird. Zu seinen Füßen liegt nachlässig hingestreckt sein Gefährte Kurwenal. Der junge Seemann singt wieder sein gedachtes Lied, welches nun spurlos an Isolde vorübergeht. Dumpf vor sich hinbrütend giebt sie die Ursache ihrer Bewegung zu erkennen: nie glaubt sie ihn besitzen zu können, und sie weiht darum sich und ihn dem Tode. Aber länger vermag sie das Schweigen nicht zu beobachten. Entschlossen schickt sie die Dienerin zu Tristan mit dem Befehl, ihr schleunig zu nahen! Brangäne begiebt sich demgemäß zu Tristan, um ihm den „Willen der Herrin" zu künden, dieser weicht aber stets aus, was sie endlich zwingt, mit Isoldens „Befehl" herauszurücken. Kurwenal kann sich nun nicht länger halten; er springt auf und weist in barschem Ton den „Befehl" der „Frau" Isolde zurück: Wie könne ihr der zu eigen sein, der selbst „Kornwalls Kron' und Englands Erb' an Irlands Maid vermache", und welcher ohnedies Herrn Morold, der nach Kornwall kam, um Zins zu holen, im Zweikampf getödtet und dessen Haupt „als Zins" nach Irland geschickt?! Brangäne kehrt bestürzt zu Isolde zurück, die Vorhänge wieder hinter sich zusammenziehend.

Scene III. Isolde, obwol dem furchtbarsten Ausbruche nah, beherrscht sich noch so lange, bis sie von Brangäne den Vorgang vernommen. Rückhaltslos offenbart sie sich dann ihrer Gefährtin. Sie erzählt, daß jener kranke, todtwunde Mann Tantris, den sie gepflegt und geheilt, Niemand anders als — Tristan war. Auch mußte sie in diesem Denjenigen erkennen, welcher ihren Angelobten Morold erschlagen. Ein Schwertsplitter, welchen sie im Haupte Morold's fand und welcher genau in eine Scharte von Tristan's Schwert paßte, bewies ihr dies. Mit gezückter Waffe trat sie vor des Kranken Lager, um sich zu rächen. Sein Anblick flößte ihr aber Mitleid ein, — ein verhängnißvoller Blick Tristan's entwaffnete sie, und gern ließ sie den Geheilten heimkehren. Er schwur ihr ew'gen Dank und Treue, kommt aber bald darauf kühn zurück, Irlands Erbin Isolde für den zinspflichtigen Marke, Kornwalls König, zur Ehe zu begehren. Mit Gewalt mußte sie ihm folgen. Wüthend über solchen Undank, daß er sie wider ihren Willen und Neigung einem Anderen freit, flucht sie dem „Verruchten", und verhängt über sich und ihn den Untergang. Brangäne sucht sie zu beruhigen und hält ihr vor, daß Tristan, wenn er dem eigenen Erbe entsagte, um ihr die herrlichste der Kronen überkommen zu lassen, sich gerade dankbar gegen sie erwiese, um so mehr, als seine Wahl auf den milden, edlen Marke, den unvergleichlichen Mann an Macht und Glanz, gefallen! Aber wie vermöchte Isolde den Mann ihrer Liebe ungeminnt stets sich nahe zu sehen! Dies jedoch setzt Brangäne sehr in Zweifel und erinnert Isolden sogar im letzten Falle an „der Mutter Künste", an jenen Zaubertrank, dessen innewohnende Macht Liebe bewirke. Isolde heißt jene Künste willkommen, sie will aber „Rache für den Verrath", und bestimmt unter den herbeigeholten Tränken den Todestrank als den heilbringenden. Brangäne schreit entsetzt auf. Außen vernimmt man Rufe des Schiffsvolkes.

Scene IV. Durch die Vorhänge tritt mit Ungestüm Kurwenal herein. Er fordert in seiner nicht gerade sehr höflichen Weise die Frauen auf, sich zu rüsten; schon wehe der Freude Flagge lustig ins Land, und Frau Isolde möge sich zum Landen bereiten, damit Herr Tristan sie zum Könige geleite. Isolde fährt bei dieser Meldung erst in Schauer zusammen, faßt sich aber und entgegnet mit Würde, daß sie nur unter der Bedingung Obigem Folge leiste, wenn ihr Tristan zuvor Sühne für ungesühnte Schuld biete, zuerst ihre Huld suche. Kurwenal macht hierzu eine trotzige Geberde, und nur, nachdem ihm Isolde ihren Wunsch nochmals mit gesteigertem Ausdruck vorgehalten, bequemt er sich, zu versprechen, seinem Herrn es hinterbringen zu wollen. Isolde, sehr bewegt, nimmt nun Abschied von Brangäne, nachdem sie ihr nochmals eingeschärft hat, den bewußten Sühnetrank, den sie ihr übergiebt, in Bereitschaft zu halten. Bestürzt fragt Brangäne, für wen er bestimmt sei, und als Isolde unumwunden Tristan nennt, stürzt sie zu der Herrin Füßen nieder, um Schonung flehend. Sehr heftig verlangt aber Isolde Schonung von ihr und unumwundene Treue! Brangäne ist fast besinnungslos, nochmals stammelt sie die Frage über das ihr nicht Faßbare und noch ehe ihr Isolde eine bestimmte Antwort geben kann, tritt Kurwenal ein, Herrn Tristan anmeldend. Isolde, mit furchtbarer Anstrengung sich fassend, heißt ihn willkommen

Scene V. Kurwenal geht wieder zurück. Brangäne wendet sich verwirrt in den Hintergrund. Isolde begiebt sich gefaßt zum Kopfende des Ruhebetts, daran sich stützend und den Blick fest dem Eingange zugewendet. Tristan tritt nach einiger Zeit ein und bleibt ehrerbietig am Eingange stehen. Da Isolde schweigsam bleibt, fragt er sie endlich, was sie wünsche. Hierüber giebt sie ihm ihr Befremden zu erkennen; er frage und doch hätte ihn die bloße Furcht, das von ihr Begehrte zu erfüllen, stets von ihr ferngehalten. Er: Nur aus Ehrfurcht sei dies geschehen. Sie: Wenig Ehre habe er ihr geboten, da er ihr Gebot, sich ihr schleunig zu nahen, mit offenem Hohn erwiedern ließ. Er: Nur Gehorsam gegen seinen König habe ihn von ihr ferngehalten, da die Sitte verlange, daß der Brautwerber die Braut meide. Sie: Aus welcher Sorge? Er: Sie möge die Sitte befragen! Verletzt erinnert sie ihn nun auch an eine „Sitte", den Feind zu sühnen, wenn dieser Freund werden solle. Er: Und welchen Feind? Sie: Er möge seine Furcht befragen! Noch läge ungesühnte Blutschuld zwischen ihnen. Als er und das Volk Urfehde schwuren, habe sie daran sich nicht betheiligt. Immer noch mahne sie ihr Schwur: „Rache für Morold!" Mit dessen Falle sei auch ihre Ehre gefallen. Drum habe sie in ihres Herzens Schwere sogar den Schwur gethan, wenn ein Mann den Mord nicht rächen würde, sie selbst sich deß erkühnen wolle; und da nun alle Männer durch den Urfehdeschwur sich mit ihm vertrügen, so sei sie gezwungen, ihn selber zu schlagen. Ritterlich reicht ihr nun Tristan selber sein Schwert dar, ihren

Schwur zu erfüllen. Isolde weist dies jedoch zurück und schlägt ihm vor, Sühne zu trinken. Wiederholtes Rufen des Schiffsvolkes mahnt sie, daß wenig Zeit zu verlieren sei. Sie winkt der wankenden Brangäne, den in eine Trinkschale ausgegossenen Trank herbei zu bringen. Entschlossen greift endlich Tristan darnach und trinkt, um ewiges Vergessen zu erlangen. Aber schnell entreißt ihm Isolde das Gefäß und trinkt es bis zur Neige vollends aus. Dann wirft sie die Schale fort. Beide, von Schauer erfaßt, blicken sich mit höchster Aufregung, doch mit starrer Haltung unverwandt in die Augen, in deren Ausdruck der Todestrotz bald der Liebesgluth weicht. Zittern ergreift sie. Sie fassen sich krampfhaft an das Herz und führen die Hand wieder an die Stirn. Dann suchen sie sich wieder mit dem Blick, senken ihn verwirrt, und heften ihn mit steigender Sehnsucht auf einander. Endlich sinken sie sich in die Arme. Brangäne nahm den Liebestrank. Tristan und Isolde schweben in namenlosem Entzücken, und vernehmen Nichts von dem um sie Vorgehenden. Schon hört man die Mannschaft außen König Marke entgegenjubeln. Die Vorhänge werden weit auseinander gerissen; das ganze Schiff ist mit Rittern und Schiffsvolk bedeckt. Man erblickt das mit einer hohen Felsenburg gekrönte Ufer. Brangäne stürzt sich zwischen die beiden Liebenden, bekleidet die davon Nichts merkende Isolde schnell mit dem von Frauen herbeigebrachten Mantel und legt ihr den Königsschmuck an. Aufs Neu bricht das gesammte Schiffspersonal in Jubel aus. Kurwenal tritt lebhaft heran und meldet, daß König Marke mit reichem Hofgesinde auf Nachen sich dem Schiffe nahe. Isolde stürzt ohnmächtig an des Geliebten Brust. — Leute sind über Bord gestiegen, andere haben eine Brücke ausgelegt, und die Haltung Aller deutet auf die soeben bevorstehende Ankunft der Erwarteten — da fällt schnell der Vorhang.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Hamburg.

Der durch den Hingang Friedrich Wilhelms IV. herbeigeführte allgemeine Schluß der Berliner Theater führte uns zunächst die italienische Opern-Gesellschaft des Hrn. Lorini auf Dauer der Trauerzeit zu. Bei unseren höchst mißlichen Zuständen ist es kein Wunder, daß sich unser Publicum die Gelegenheit nicht entgehen läßt, eine Oper zu hören, die, wenn wir derselben auch keine Vollendung zusprechen können, doch wenigstens durchweg Genießbares bietet. Ich will Ihnen, da ich ja doch nur das schon zu Oefterem ausgesprochene Urtheil in Ihrem werthen Blatte wiederholen könnte, keinen eingehenden Bericht über die Leistungen der Gesellschaft selbst geben und mir nur noch eine Bemerkung erlauben. Die italienische Opern-Manie, die jetzt so ziemlich ganz Deutschland ergriffen, wirft zunächst ein recht grelles Licht auf unsere jammervollen einheimischen Verhältnisse, und das Bedauernswertheste dabei ist, wie unser Publicum im Allgemeinen die Niederlage der ausübenden Künstler auch gleichzeitig auf unsere deutschen Meisterwerke überträgt. Dieser Irrthum ist indessen erklärlich, wenn wir sehen, in welcher Art und Weise unsere deutschen Meisterwerke verarbeitet werden und wie durch dergleichen Vorstellungen ihre schöne und edle Ursprünglichkeit fast gänzlich verloren geht. Ueber Hals und Kopf einstudirt, fehlt es selbst den gewissenhafteren Künstlern an Zeit, ein gründliches Erfassen ihrer Rollen zu erreichen; du[illegible] auch gleichzeitig die künstlerische Entwickelung zur reinen Unmöglichkeit. „Unsere Theaterzustände müssen erst recht schlecht werden, ehe wir uns Hoffnung auf bessere Zeiten machen dürfen" hört man jetzt häufig sagen, ich bin indessen der Ansicht, daß sie schlechter gewißlich nicht werden können und daß es hohe Zeit ist, diesem Versinken unserer Kunstverhältnisse mit aller Energie entgegenzutreten. Möge diese Aufgabe der neubegründete deutsche Tonkünstlerverein, der ja schon viel tüchtige, ehrenwerthe Männer zu den Seinen zählt, mit aller Hingebung erfassen und der deutschen Kunst die Geltung und Stellung zu verschaffen suchen, die sie in aller Welt einzunehmen berechtigt ist.

Noch während des Hierseins der italienischen Gesellschaft brachte uns das Repertoir eine Novität: „Das Glöcklein des Eremiten" von Maillart, die ohne großen Erfolg doch beifällig aufgenommen wurde. Die Musik selbst bietet nichts Außergewöhnliches, dagegen viel Triviales und Seichtes. Recht brav waren Hr. Kaps (Thibaut) und Frl. Schmidt (Georgette). Hr. Zottmayer (Belainy) und namentlich Hr. Borchers (Sylvain) bewegen sich zu steif und unbeholfen. Frl. Litá (Friquet) sang wie gewöhnlich so unrein, daß es mir rein unbegreiflich ist, wie sie so reichen Beifall von Seiten des Publicums ernten konnte. Wenn das Publicum strenger gegen diese Künstlerin verführe, so würde seinem Liebling gewißlich mehr Nutzen daraus erwachsen, als durch sinnloses Beifallklatschen.

Bei Wiederholung dieser Oper trat der bekannte norwegische Violin-Virtuose Ole Bull, nachdem er bereits im December ein Concert gegeben hatte, wieder auf und wurde auf das Freundlichste bewillkommnet. Ole Bull gehört seinem ganzen Wesen nach einer früheren Periode an; nichtsdestoweniger kann ich nicht leugnen, daß ich seinen Vorträgen mit vielem Interesse gefolgt bin, die sich größtentheils auf eigene und Paganini'sche Compositionen beschränkten. Die Meisterschaft in Bezug auf Behandlung seines Instruments kann man ihm wol nicht absprechen, sein Spiel selbst soll gegen früher an innerem Werth gewonnen haben, und gehört auch seine ganze Richtung einer abgethanen Vergangenheit an, so finde ich doch den Beifall, den er in so reichem Maße empfing, hinsichtlich der erstgenannten Vorzüge gerechtfertigt.

Den Mangel eines ersten Tenor sucht unsere Direction zunächst durch Heranziehung auswärtiger Künstler zu ersetzen, und wenn auch dieser Ersatz nicht immer befriedigender Art ist, so erwächst uns doch daraus die Möglichkeit, einmal eine größere Oper zu hören, eine wohlthuende Abwechslung bei dem fortwährenden italienischen Geklingel. So die Aufführung der „Hugenotten" mit Roger als Raoul. Roger ist, ich bedaure dies sagen zu müssen, gänzlich fertig. Nur mühsam und mit großer Anstrengung vermag er die Töne seiner Brust zu entringen, und daß hierdurch auch sein sonst so vortreffliches Spiel leiden muß, ist wol eine ganz natürliche Folge; er sollte die Bühne verlassen, denn vermögen die gelben Blätter, die er jetzt noch pflückt, seinem wohlverdienten Lorbeer zum Schmucke zu gereichen? Die Oper ging im Ganzen genommen leidlich. Hr. Feuerstacke (Marcel) hatte seinen Part, für den fortwährend kränkelnden Rafalsky, erst Tags vorher übernommen, sang aber, bis auf einige ihm zu tief liegende Stellen, recht brav. Frl. Lichtmay (Valentine) ist eine tüchtige Sängerin, nur muß sie sich bemühen, das mit der Zeit wirklich widerlich werdende Tremoliren abzulegen. Frl. Litá (Königin) repräsentirte ihre Rolle recht gut, sang aber, wie gewöhnlich, immer [illegible]

Demnächst haben wir ein längeres Gastspiel Tichatschek's zu erwarten, und soll hierzu auch Wagner's „Rienzi" aufs Neue einstudirt werden. Hoffentlich werden wir auch „Tannhäuser" und „Lohengrin" zu hören bekommen.

Das 12. philharmonische Concert brachte uns einen werthgeschätzten Gast: Frau Clara Schumann. Meisterhaft trug sie Beethoven's Es dur-Concert in vollkommen technischer Vollendung, tief geistiger Auffassung vor und errang sich, wie auch durch den Vortrag eines Concerts von Weber, den rauschendsten Beifall des anwesenden Publicums. Frl. Jenny Meyer konnte durch einen nicht sehr gelungenen Vortrag der Sextus-Arie aus „Titus" keinen großen Erfolg erringen. Zwei Lieder von Liszt und Schubert wurden beifälliger aufgenommen. Dem Concert selbst ging Robert Schumann's schwungvolle B dur-Symphonie voran, die indessen an vielen Stellen hinkte und lahmte und die vor allen Dingen das belebende Element eines energischen Dirigenten total vermissen ließ. Ich kann nicht umhin, hier eine Wahrheit auszusprechen, die, mag sie auch unseren Berichten hiesiger Referenten, die da immer von Energie und trefflicher Leitung fabeln, geradezu ins Gesicht schlagen, doch einmal ausgesprochen werden muß. Es sei ferne von mir, dem höchst ehrenwerthen Hrn. Grund irgendwie eine Kränkung zufügen zu wollen, allein hier nur die Interessen der Kunst im Auge habend, kann ich nicht umhin, zu erklären, daß Hr. Grund nicht mehr der Mann ist, einem Institute, wie das der philharmonischen Gesellschaft, vorstehen zu können. Seine Verdienste um diese Gesellschaft verdienen die vollste Anerkennung und Dank, allein das Alter fordert sein Recht und dies macht sich geltend, ein Dirigentenstab aber erfordert Kraft und Energie, die Hr. Grund, selbst beim besten Willen, nicht mehr mitzubringen vermag. Möge er mit Ehren zurücktreten und als Künstler im Interesse der Kunst handeln, seinen Dirigentenstab einem jüngeren, lebensfrischen Talente überlassen. B. R.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das alljährlich wiederkehrende Concert zum Besten der hiesigen Armen im Saale des Gewandhauses fand am 21. Februar statt. Es brachte von Instrumentalwerken „Meeresstille" von Mendelssohn und die Eroica. Den Gesang vertrat Hr. Robert Wiedemann, ein junger Leipziger Sänger, und so viel uns bekannt, Dilettant. Er war für die plötzlich erkrankte Frl. Scharnke eingetreten und erwarb sich durch den Vortrag einer Arie aus „Joseph" und Mendelssohn'scher Lieder Anerkennung und beifällige Aufnahme. Die Instrumentalsoli vertrat Hr. Fritz Hartvigson aus Kopenhagen, ein junger Clavierspieler, der sich zu seiner Ausbildung in letzter Zeit in Berlin aufgehalten hat. Was von vornherein für den jungen Mann einnahm, war der Umstand, daß er in der Wahl der Piècen die Absicht zeigte, die breitgetretene Straße der Gewohnheit zu verlassen. Er spielte ein Concert von Rubinstein, Notturno, Op. 32, Nr. 1 von Chopin, Au lac de Wallenstedt von Liszt und Galopp von Rubinstein. Weniger freilich können wir uns befriedigt erklären durch die Leistungen selbst, und müssen sein Auftreten hier bei uns, wo man die strengsten Anforderungen zu machen gewohnt ist, als ein verfrühtes betrachten. Nicht daß es Hrn. Hartvigson an bereits trefflich entwickelten Elementen in seinem Spiel mangelte; die Gesammtdarstellung entbehrt noch der nöthigen Reife, es fehlt ihm an Uebung und Erfahrung im öffentlichen Vortrage. Hierzu kommt noch der Umstand, daß er, wie es scheint, bis jetzt sein Augenmerk vorzugsweise nur auf die Technik gerichtet hat; das Vergeistigte der Darstellung ist noch zu sehr zu vermissen, und im Technischen zu Zeiten auch die nöthige Feile. So können wir die Leistungen nur als nicht ganz fertige bezeichnen, ohne jedoch bessere Resultate für die Zukunft in Abrede stellen zu wollen. Im Gegentheil: wir sind der Ansicht, daß Hr. Hartvigson mehr als Gewöhnliches leisten werde, wenn er seiner weiteren Ausbildung noch einige Zeit gewidmet hat. Sind doch schon jetzt einzelne Seiten seines Spiels hervorstechend. Das Publicum nahm die Vorträge mit Kälte entgegen, obschon etwas mehr Wärme der Gerechtigkeit keinen Eintrag gethan hätte, sondern ganz wohl am Orte gewesen wäre. Hat doch das Gewandhaus in dieser Saison uns mehrere Clavierspieler vorgeführt, die sich kaum noch mit Hrn. Hartvigson messen konnten.

Leipzig. Die fünfte Abendunterhaltung für Kammermusik fand am 24. Februar im Saale des Gewandhauses statt. Eröffnet durch Schubert's Quartett für Streichinstrumente Op. 29 (A moll) und geschlossen durch Mendelssohn's Octett, bot es als zweite Nummer ein Sextett für drei Violinen, Bratsche und zwei Violoncelle von Concert-M. Ferd. David als Novität. Wir können das Werk als ein durchweg frisch erfundenes bezeichnen. Die kurzathmigen Motive sind zwar nicht durchweg originell und wol auch hier und da zu äußerlich aneinandergereiht, entschädigen dafür aber, namentlich im Scherzo und Finale, durch ein belebendes, piquantes Gepräge. Im ersten Satze vermißten wir polyphone Ausarbeitung und die damit zusammenhängende Durchsichtigkeit der Instrumentirung, daneben auch eine wünschenswerthe contrastirende Gegenüberstellung der Themen; das Andante hat schwunghafte Anläufe, ohne eigentliche melodische Geschlossenheit; das Scherzo streift in seinem Trio einigermaßen ans Gewöhnliche, bietet aber im ersten Theil ein keckes, gesundes Stimmungsbild; das Finale stellt sich in seinen entschiedenen, schwungvollen Zügen als die Krone des Ganzen dar. Das Sextett fand freundliche Aufnahme und der Componist wurde zum Schlusse gerufen. Außer den ständigen Vertretern des Quartetts, den HH. Concert-M. David, Röntgen, Hermann und Davidoff, waren im David'schen Sextett die HH. Concert-M. Dreyschock und Krumbholz (Violine und Violoncell), im Octett noch die HH. Haubold und v. Maczkowski beschäftigt. Das Scherzo des letzteren Werkes mußte wiederholt werden.

Leipzig. Sonntag den 17. Februar gab der Dilettanten-Orchester-Verein seine siebente Aufführung im großen Saale des Schützenhauses. Die Ouverture zur „Felsenmühle" von Reißiger und Haydn's G dur-Symphonie Nr. 6 waren beides recht wackere Leistungen, namentlich die Ouverture ging präcise und mit regem Ausdruck. Frl. C. Wigand sang die Arie aus „Belisar": „Ach, das Grab", zwei Lieder: „Er ist gekommen" von Franz und „Durch den Wald" von Mendelssohn; für sämmtliche höchst lobenswerthe Vorträge erntete sie reichen Beifall. Von Hrn. Advocat Kleinschmidt hörten wir außerdem das siebente Concert von de Beriot in technisch vortrefflicher, fein accentuirender Ausführung, und von anderen drei Mitgliedern des Vereins ein Capriccio für drei Violinen von Hermann, ebenfalls auf das Anerkennenswertheste durchgeführt.

Wien, am 19. Februar. Das dritte diesjährige Gesellschafts-Concert des Musikvereins brachte zwei Symphoniewerke: eines von J. Haydn (G dur) und die B dur-Symphonie Beethoven's. Inmitten gab es eine Novität. Diese letztere hat ein Hebbel'sches Gedicht: „Requiem" zur textlichen Grundlage, und ist von C. Debrois van Bruyck musikalisch illustrirt worden. In welchem Sinne, davon später. Es ist uns in dieser kurzen, kaum zur Hälfte verstrichenen Concertzeit schon zum zweiten Male Symphonistisches von J. Haydn geboten worden. Der Grund dieser Bevorzugung ist nicht einzusehen, geschweige gerechtfertigt. Er wäre dies nur unter zwei Voraussetzungen. Handelte es sich bei uns nämlich um sogenannte historische Concerte, dann allerdings dürfte J. Haydn, der Ahn aller Symphoniker, nicht umgangen, ja, er müßte sogar in allen Stufen seiner musikalischen Entwicklung vertreten werden. So aber giebt es kaum etwas Plan- und Grundsatzloseres, als die Zusammenstellungsweise aller hierortigen Concertprogamme. Allein selbst abgesehen von einer derartigen logisch-geschichtlichen Gliederung, von welcher sogar die besten unserer Concertdirigenten keine Ahnung haben, wären Haydn'sche Symphonien auch dann an ganz rechtem Orte, wenn eine lange Reihe allwöchent-

lich wiederkehrender Orchesterconcerte uns verbürgt würde. Da nun aber weder die eine noch die andere dieser Voraussetzungen auf die — trotz einzelner ruhmwürdiger Ausnahmen — im Allgemeinen gründlich verkommene Sachlage unserer Musikzustände paßt, so liegt die Frage nahe genug: warum man einen längst gewürdigten vaterländischen Meister auf Kosten anderer, der Gegenwart ungleich näher stehender Tondichter unserer Heimatherde — ich nenne hier beispielsweise nur den hier noch schwer verkannten Franz Schubert — so auffallend bevorzugt? Es fragt sich weiter: was soll uns Haydn, der längst anerkannte Schöpfer und Vater der eigentlich symphonischen Form, während so vielem, zwischen seinen und Beethoven's Werken mitten Inneliegenden, wie u. A. Spohr, ebenso hartnäckig der Weg versperrt wird, wie allen Thaten der neudeutschen Schule? Von allen diesen Bedenken abgesehen, ging Haydn's Symphonie unter Herbeck's vortrefflicher Leitung sehr frisch und lebendig zusammen. Es wäre ungerecht, den eben genannten Dirigenten für das Ungeschick und für den die Gegenwart gänzlich verkennenden Ungeschmack einer solchen Wahl verantwortlich machen zu wollen. Jeder mit den Zuständen unserer Musikvereinsgesellschaft Vertraute kennt genügend Herbeck's unfreie Stellung diesem vielköpfigen Directorium gegenüber. Jedermann weiß es ferner aus Erfahrung, wie ernst es Herbeck um die wahre, auf der Höhe aller Zeit stehende Kunst zu thun ist, und wie gerade Energie eine der vielen schätzenswerthen Eigenschaften dieses weitaus begabtesten und sachkundigsten unserer hiesigen Dirigenten genannt zu werden verdient. Man denke nur an viel des Bedeutsamen, das uns Herbeck als Lenker des Sing- und Männergesangvereins bisher geboten! Man betrachte die braven und zusehends vervollkommneten Leistungen seines unter den widrigsten Verhältnissen aus allen Schichten der musikalischen Professionisten und Nichtfachleute geworbenen Orchesters! Dieses wußte auch diesmal seinen tüchtigen Mann zu stellen. Es wurde — namentlich in Haydn's Symphonie — mit einer Genauigkeit und Feinheit betont, die unfehlbar zünden mußte. Weniger klappte Beethoven's Symphonie. Es fehlte an Präcision, und ganz besonders an feinem Schliffe. Doch das Herbeck'sche Orchester ist ebenso jung wie das eben genannte Beethoven'sche Werk heikel und schwierig. Nur so fortgestrebt! Nach und nach wird der von Herbeck's emsiger Hand gepflanzte gute Keim schon vollauf entsprechende Früchte treiben. Geradehin unbegreiflich ist die Wahl einer so geist- und formlosen, stimmungsleeren und mit ihrem Nichts hochprunkenden Mache, wie es jene van Bruyck's ist. Der Componist zwängt hier ganz leere Phrasen, die kaum eine Geltung als Melismen, geschweige denn als eigentliche Themen behaupten können, in das Prokrustesbett einer barocken, durch Nichts motivirten Harmonik und einer hohlpomphaften Instrumentation. Er glaubt durch dieses Aushängeschild die Dürre seiner Gedanken, das Ausgefahrene, mühselig Zusammengelesene seiner Melismen, die kaum Gedankenspäne, viel weniger Themen heißen dürfen, decken zu können. Ueberdies sind auch die planlos auf- und abrutschenden Phrasen dieser Debrois'schen Mache nicht einmal des Componisten Eigenthum. So guckt z. B. im rhythmischen Theile der sogenannten Hauptidee augenscheinlich das Allegretto der siebenten Symphonie Beethoven's hervor. Die melodische Seite dieses gar zu oft in derselben monotonen Accordeinkleidung wiederkehrenden Pseudo-Themas mahnt hingegen wieder an Neuitalienisches, und ganz speciell an Donizetti's „Lucia.“ Die in diesem — seinem kargen Inhalte gegenüber — viel zu breit ausgesponnenen Tonstücke aufgebotene Harmonik ist ein ungeschicktes Amalgam Schumann'scher und Schubert'scher Accordführungen. Was aber dieser Fehlgeburt eines ungültigen Eklekticismus die Krone aufsetzt, ist folgende Thatsache: das Hebbel'sche Gedicht ist ein echten Sinnes beschauliches Stimmungsbild. Es ist so durch und durch subjectiv gedacht, gefühlt und entwickelt, daß jede andere als eben streng liedmäßige Behandlungsweise sich als schroffes Widerspiel dieser Dichtung ergiebt. van Bruyck hat jedoch für gut befunden, es vorwiegend chorisch mit eingestreuten Sologesängen, welche letzteren — kaum auftauchend — wieder in ein sogenannt polyphones Thun und Treiben sich auflösen, in Scene zu setzen. Er kleidet endlich, wie schon oben angedeutet, dieses einfache Hebbel'sche Memento eines gedrückten Erdensohns an die Verklärten in ein Gewand, das sich durch seine Vielfarbigkeit und Ueberladenheit wahrhaft lächerlich ausnimmt, und — abgesehen von all diesem Lärm und äußeren Prunke — doch wirkungslos bleibt, weil eine grelle Farbe die andere verdrängt, weil — rein musikalisch gesprochen — trotz all dieses Holz- und Blechgebläses doch kein rechter Klang zum Durchbruche kommt, und man eben Nichts vernimmt, als ein planloses Hin- und Herrauschen von Tönen, denen alle formelle wie geistige Grundlage vollständig abgeht. Der Grund meines vielleicht allzulangen Verweilens bei diesem unerquicklic[...]

tension, mit welcher dies tönende Nichts auftritt, wol genügend festgestellt. Eine solche Ausführlichkeit der Besprechung rechtfertigt sich auch durch den Umstand, daß man aus kleinlichen, auf der Hand liegenden Rücksichten zu diesem Machwerke gegriffen hat, während man doch sonst so viel Gutem aus neuer wie alter Zeit planmäßig den Weg in unseren Concerthallen versperrt. Es ist das ein Vorwurf, der — ich wiederhole — nicht den wackeren Herbeck, sondern lediglich das seine Thaten theils befehligende, theils hemmende Directorium unserer Musikvereinsgesellschaft trifft. van Bruyck hat sich in verstrichener Concertsaison in einem vortheilhaften Lichte als geist- und gesinnungsvoller Lieder- und Balladencomponist eingeführt. Warum hat er diese freudigen Erwartungen durch ein so durch und durch mißglücktes Werk zunichte gemacht, warum nicht schärfere Selbstkritik an seinem nach anderen Richtungen hin unläugbar glücklichen und geschickten Talente geübt? — Ueber Joachim's und Tausig's weiteres Auftreten, sowie über Hellmesberger's dritte und vierte Quartettsoirée im nächsten Briefe. S

Heidelberg, 18. Februar. Wie zu erwarten war, hat das Preisausschreiben der Verlagshandlung M. Schauenburg & C. in Lahr, welche durch dasselbe den vortrefflichen neuen „Liedern aus dem Engern“ Rodenstein, Perkéo, Letzte Hose rc. würdige Compositionen für das Allgemeine deutsche Commersbuch sichern wollte, außerordentlichen Anklang gefunden. Mehrere hundert Compositionen, zum Theil von den tüchtigsten Componisten, liegen eben dem Ausschuß des badischen Sängerbundes, bestehend aus den HH. Musikdirectoren Krug und Henrici in Carlsruhe, Boch in Heidelberg, Zimmermann in Mannheim, Engesser in Weinheim zur Prüfung und Ausscheidung vor. Die rühmlichst bekannten ersten Solosänger der Mannheimer Oper, die HH. Ditt, Rocke, Schlösser und Stepan, welche ein herrliches Quartett bilden, haben es übernommen, etwa sechs erwählte Compositionen jedes Textes vor versammeltem Publicum im hiesigen Museumssaale vorzutragen, bei welcher Gelegenheit der Ausschuß des badischen Sängerbundes unter Zuzug des Hrn. Sienold in Heidelberg und Deputirter der studentischen Verbindungen den Preis (30 Dukaten) bestimmen wird. Das Mannheimer Quartett trug die Lieder in den schönen Compositionen des Hrn. V. Lachner am 9. Februar, bei Gelegenheit des Stiftungsfestes der Räuberhöhle in Mannheim, vor, wo dieselben jetzt in einem von Componisten kaum erwarteten Grade eine Quelle der Erheiterung bilden. Jedenfalls wird auch der Abend der Aufführung, der Sängerstreit in Heidelberg, ein äußerst heiterer werden.

Glauchau. Wir haben hier unter des verdienstlichen Schmidt Leitung diesen Winter wiederum vier Abonnementconcerte: zwei große, mit verstärktem Orchester und Zuziehung fremder virtuoser Kräfte, und zwei kleinere, in denen unser hiesiges Orchester allein wirkt. Im ersten dieser Concerte, welches am 10. Januar stattfand, sang Frl. Clara Hinkel aus Chemnitz. Im zweiten, am 31. Januar, wurden an Orchesterwerken die Beethoven'sche Pastoral-Symphonie, die Ouverture zur „Euryanthe“ von Weber und zum Schluß Liszt's „Préludes“ sehr wacker vorgeführt. Die Pianistin Frl. Bertha Schwalbe aus Leipzig erntete durch ihre treffliche Technik in Mendelssohn's G moll-Concert, einer Chopin'schen Polonaise und Stephen Heller's „Forelle“ reichen Beifall.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Dr. Damrosch aus Breslau gab mit seiner Gattin, der namentlich im Liedervortrage ausgezeichneten Sängerin Helene Damrosch, in Magdeburg ein stark besuchtes eigenes Concert; sie wirkten dort außerdem auf Einladung dreimal in der Loge, in der „Harmonie“ und im Tonkünstlerverein mit, jedesmal unter der wärmsten Theilnahme des Publicums und der lebendigsten Anerkennung von Seiten der Musiker. In Cöthen traten Beide in einem Concert des dortigen Gesangvereins auf.

In seiner am 24. Februar gegebenen Matinée zu Berlin spielte Franz Bendel aus Prag: von eigenen Compositionen das Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell; eine melodramatische Bearbeitung von Schiller's „Gang nach dem Eisenhammer“ (gesprochen von Hrn. E. Goebel), „Abendglocken“ und „Spinnerlied“; außerdem: Schumann's Fis moll-Sonate, die Chopin'sche C moll-Etude Op. 10 Nr. 12 und Liszt's Paraphrase über „Trovatore.“

Im Dresdener Hoftheater spielte ein Geiger Hr. Concert-M. Stareski aus Warschau ohne durchgreifenden Erfolg; in verschiedenen Städten Holsteins hat ein Virtuose, Christian Suckow, auf [...] Lieblingsinstrument des nor-

wegischen Volks, Furore gemacht. Das Instrument hat einen sehr kurzen Hals und acht Saiten.

Musikfeste, Aufführungen. Im letzten Abonnementconcert der Singakademie zu Berlin kam eine sechszehnstimmige Messe ihres Directors Ed. Grell, im Tonkünstlerverein zu Dresden ein Quartett für Streichinstrumente mit Pianoforte von Stähle (ein Op. 1), in Hamburg ein Sextett für Streichinstrumente von J. Brahms mit Beifall zur Aufführung.

Neue und neueinstudirte Opern. Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin wurde eine neue komische Oper von August Schäffer: „Junker Habakuk" beifällig aufgenommen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die großherzogl. hessische Hofsängerin Frl. Emilie Schmidt ist zur großherzogl. Kammersängerin ernannt worden.

Ch. Gounod hat nach der Aufführung seines „Faust" in Darmstadt vom Großherzog von Hessen die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Todesfälle. Am 20. Februar ist in Paris Eug. Scribe einem Schlaganfall erlegen.

Vermischtes.

Die Pariser Zeitungen beschäftigen sich schon seit längerer Zeit in einer Ausdehnung mit der bevorstehenden Aufführung des „Tannhäuser", die auf das Unzweideutigste ein tiefreichendes Interesse für das deutsche Meisterwerk verräth. Neben dem einfach Thatsächlichen laufen schon jetzt besonnene Urtheile, Berichte über die Handlung der Oper, freilich auch Entstellungen, Verläumdungen — ganz wie sie bei deutschen Journalisten in solchen Fällen zu Hause sind. Einen feinsinnigen, aus sachkundiger Feder herrührenden Artikel brachte dieser Tage die Presse. Theodor Grasset führt seinen Landsleuten bei dieser Gelegenheit die Bedeutung der Sage, den Gang der Handlung, die Bedeutsamkeit des Ganzen und namentlich die Stellung Wagner's zur alten Oper vor Augen. Wir erfahren von ihm, daß neben Niemann (in der Titelrolle), Mad. Tedesco (Venus), Frl. Marie Sax (Elisabeth) Morelli den Wolfram, Cazeaux den Landgrafen, Frl. Rebou, Schülerin des Conservatoires, den Hirtenknaben singen wird. Von der Ouverture hat Wagner den Schluß, aus dem Sängerkampfe zwei Sänger entfernt; die Partie der Venus ist neu geschrieben.

Der C-Referent in der Sächs. constitutionellen Zeitung, bekanntlich bei allen Werken Schumann's, Wagner's, Liszt's, Berlioz' sehr schnell mit bitterem Tadel bei der Hand, nennt den Eindruck von Offenbach's „Orpheus in der Unterwelt" bei Gelegenheit der ersten Dresdener Aufführung einen „sehr angenehm erheiternden." Welche Auszeichnung für die vorgenannten Musikheroen, von einem solchen Herrn heruntergerissen zu werden!

Unter den Instrumentalsolisten, die sich bei der Aufführung des „Prometheus" im letzten Leipziger Euterpe-Concert hervorgethan, nennen wir nachträglich Hrn. Kammermusikus Abbas aus Weimar als meisterhaften Vertreter des Englischen Horns.

Intelligenz-Blatt.

Leipzig, den 8. März 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 11.
Vierundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Der Thematismus der Leonoren-Ouverture.

Eine Beethoven-Studie

von

Alexander Sserôf.

(Fortsetzung.)

Hiermit ist die Identität des Florestan-Themas in der Introduction und im Allegro der Ouverture bewiesen; die unwesentlichen Abweichungen zwischen Beispiel Nr. 7 und Nr. 8 bezeichnen wir in beiden mit einem NB. Von selbst versteht sich, daß dieses Florestan-Thema später symmetrisch in der Tonica wiederholt wird (und immer in Hörnern).

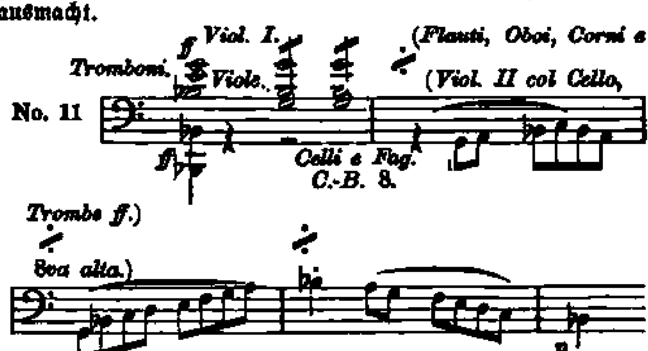


Vor dem Schluß-Presto wird das Thema noch vollständig und genauer wiederholt.

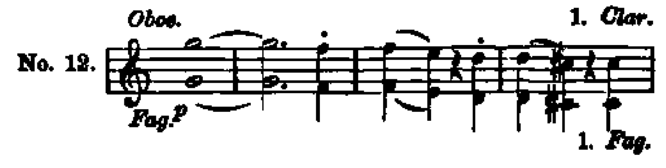




Innerhalb der Durchführung im Allegro tritt episodisch folgende stürmische Stelle auf, welche die Vertretung Pizarro's ausmacht.



Die Antwort auf diesen Leidenschaftsstrom, der nur in der Rache brütenden Seele Pizarro's motivirt sein kann, ist aber rationell, ein Fragment des Florestan-Motivs, in dem abermaligen Verhältniß einer ganzen Note im Allegro zu einem Viertel im Thränenmotiv Florestans in der Introduction.





Auf folgende, aus denselben Gründen auf das feindliche Princip, auf Pizarro, in dessen höchster Wuth, zu beziehende Unisono-Stelle (vor dem Rettung-kündenden Trompetenstoß)



war, nicht weniger, bereits in der Introduction hingewiesen worden. Im Verhältniß der Allegro- zur Adagio-Bewegung ist ein Viertel im Adagio eine ganze Note im Allegro; folglich ein Achtel im Allegro ein Zweiunddreißigtheil im Adagio. Nach diesen Factoren erhält man für das Beispiel Nr. 13 in Allegro-Achteln folgendes in Adagio-Zweiunddreißigtheilen:

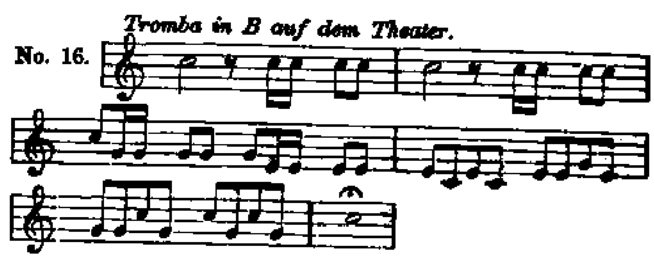


Nun begegnen wir aber bereits in der Introduction (28. T.) folgender Stelle:

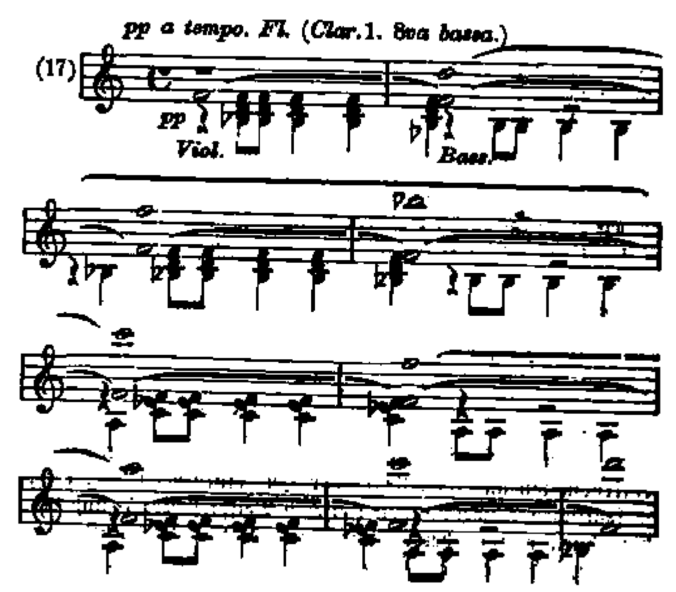
(As dur-Accord *fff* in allen Instrumenten; Pos. u. Pauk.)



Man wird demnach die Beziehung der beiden Stellen nicht läugnen. Der Unterschied in der Scala (C moll Nr. 13, As dur Nr. 15), im Notenwerthe (Vierundsechszigtheile, Nr. 15, statt Zweiunddreißigtheilen, deren es bedurft hätte, um genauer Nr. 13 zu entsprechen), diese Unterschiede sind unerheblich, ja! motivirt, wenn man zugeben will, daß der letzte Wuthausbruch Pizarros im Allegro am heftigsten auszudrücken war, weßhalb der Achtellauf (Nr. 12) den Effect eines Sechszehntheillaufs zu machen hat, welche Beschleunigung im Tempo auf 4 Tacte (Beispiel Nr. 13) abermals dadurch motivirt wurde, daß Beethoven dem darauf eintretenden Trompetensolo ein ad libitum vormerkt, dem pausirenden Orchester aber ein colla parte. Das zweite episodische Moment, die durch das Trompetensolo auf der Scene gemalte rettende Ankunft des Ministers:



und das dem Trompetensolo im Orchester folgende Dankgebet Florestans und Leonorens



findet man wiederum, Note für Note, in der Oper (Quartett des zweiten Actes). Beide Episoden, so sehr sie durch den ihnen im Allegro angewiesenen Platz hervortreten, spielen dennoch nur eine Nebenrolle, die Hauptrolle bleibt den beiden Hauptmotiven, von denen wiederum das Leonoren-Motiv den Ehrenplatz behauptet. Im Schluß-Presto findet man, nachdem das Leonoren-Motiv im fff seinen Triumph gefeiert, Themas aus der Jubelhymne, mit welcher die Oper schließt.



(Fortsetzung folgt.)

Tristan und Isolde.

Handlung in drei Aufzügen von Richard Wagner.

(Leipzig, Breitkopf & Härtel. Vollständige Partitur Pr. 36 Thlr. netto.)

(Fortsetzung.)

Wir bestrebten uns in voriger Nummer, dem Leser ein übersichtliches Bild des ersten Aufzuges zu geben. Es mußte dies in gedrängter Kürze, fast mit gänzlicher Ausschließung der inneren Gefühlsmomente, geschehen. Wir konnten dies auch um so eher, da wir schon im vorigen Bande der Zeitschrift eine Darlegung des inneren Theiles der ersten vier Scenen des ersten Aufzuges unternahmen, der Leser mithin bereits einen Blick in das reiche Seelenleben, in die geheim treibende Kraft des äußerlich glänzenden scenischen Aufbaues geworfen hat. Zur völlig klaren Uebersicht des ersten Aufzuges haben wir daher jetzt blos nöthig, den musikalischen Theil desselben und zwar ebenfalls in gedrängter Kürze, zu berühren. Die vorausgehende Orchester-Einleitung enthält in sprechenden Zügen den Hauptlebensnerv des Stückes: Sehnsucht und Liebe. Leise beginnend, schwillt sie nach und nach mächtig empor, um, am Gipfelpunct der Leidenschaft angelangt, langsam zurückzusinken, jene zu Anfang des Stückes herrschende grollende Unheimlichkeit wieder aufnehmend. Der Vorhang geht in die Höhe, und man vernimmt den höhnenden Gesang des jungen Seemanns. Das darauf mit der empörten Isolde jäh auffahrende Orchester zeichnet deren Seelenzustand vortrefflich und stimmt zu dem Vorhergehenden in schönem Contraste, als Brangäne an der Oeffnung nach Land späht, einen ruhig fließenden, melodischen Satz an, welcher hier als treffender Ausdruck einer ruhigen Seefahrt erscheint. Eine ruhige, bald zum Ziele gelangende Fahrt ist aber Isolden am Wenigsten erwünscht. Sie erfleht sich tobende Stürme, wüthende Wirbel, welche dieses Schiff zertrümmern! Die Ruhe ist hin und in gewaltiger Aufregung, an Aeußeres sich anlehnend, aber Isoldens innere Stimmung schildernd, erblicken wir jetzt das Orchester, welches erst dann wieder zur Ruhe zu gelangen vermag, als Brangäne der Herrin vorschlägt, ihr ihr Inneres zu erschließen, und (da auch dies nicht genügt) — endlich die Vorhänge eilig auseinanderzieht. Wie wir schon früher bemerkten, ist musikalischerseits neben einem gewaltigen Zug die grandiose Verarbeitung der Motive (I und II) der Einleitung (innerlich) mit dem die Seefahrt repräsentirenden Gedanken (Motiv IV, äußerlich) in dieser ersten Scene besonders in die Augen springend. (Vrgl. Nr. 15, Band 53 und s. Clavierauszug, S. 8—11.)

Grundverschieden von dem Colorit der ersten ist das der zweiten Scene. Herrschte dort alle Besinnung überwuchernde Leidenschaft, so tritt uns hier ein scheinbar ruhiges, mehr verweilendes Element entgegen. Der Anblick des Geliebten giebt Isolden Fassung und den festen Entschluß, zu sterben. Düster ertönt das Todesmotiv (VI). Erfrischende Abwechslung bringt das musikalisch sehr fein und zart gehaltene Zwiegespräch zwischen Tristan und Brangäne, wie nicht minder die derbe und volksthümliche Erwiederung Kurwenals mit dem Chorrefrain von herrlicher Wirkung sein wird. Wagner's Urwüchsigkeit documentirt sich hier in glänzender Weise.

Die nun in der dritten Scene erfolgende große Erzählung Isoldens ist unbestreitbar ein Gipfelpunct in des Meisters Schaffen. Wie hier alle nu[illegible] im Innersten gekränkten liebenden Seele zum klaren, ergreifendsten Ausdruck gelangen, wie hier höchste Leidenschaft und tiefster Schmerz in einander verwoben sind, — hat auch nur entfernt Aehnliches unsere ganze dramatisch-musikalische Kunst nicht aufzuweisen. (Den Lesern der Zeitschrift liegt bereits in Nr. 18 des vorigen Bandes eine eingehende Schilderung hierüber vor. Die Besitzer des Clavierauszuges finden das Betreffende auf Seite 25—34.) Die ruhig fließende Haltung des folgenden Gesanges Brangänens bildet einen wirksamen Contrast zu den sich gewaltig aufthürmenden und bald wieder zurücksinkenden Perioden in Isoldens Erzählung. Musikalisch höchst fein und vorwiegend melodisch ergeht er sich in den anmuthigsten Wendungen. Den beide Gesänge verbindenden Zwischensatz (S. 35, oben) führen wir nebenbei als ein Beispiel grandioser Harmonik an. Brangäne berührt gegen Ende des Gesanges „der Mutter Künste" und deren Zaubertränke. Schon bei der Analyse dieser Stelle mußten wir zu dem Schlusse gelangen, — da sich als musikalische Unterlage stets nur das sehnende Minnemotiv der Einleitung hören läßt, (und es bei Wagner nichts Zufälliges giebt), daß dieser ganze Vorgang mit dem Tranke symbolisch zu nehmen ist. Statt eines Liebes-Ringes setzt der Dichter hier Tränke, welche die inneren Mächte äußerlich darstellen sollen. In Wahrheit meint er die Seelenneigungen selbst damit: der Todestrank versinnbildlicht das Sterbenwollen, der Liebestrank das in Tristan und Isolde vorher unausgesprochene in einander Aufgehenwollen Beider. Das Wunder ist nur etwas Aeußerliches, eine bloße Form. Als sie später den Liebestrank wirklich in sich aufgenommen haben, ist die Wirkung zunächst keine andere, als daß, da sie nun vollständig gegenseitig sich ausgesprochen haben, da die Schranke zwischen ihnen gefallen ist, die in beiden schlummernde Neigung unbehindert sich zu äußern beginnt. Die natürlichsten Klänge der Liebesempfindung, gerade wie sie die Einleitung bringt, entströmen auch an jenem Orte dem Orchester. Was ist also hier Uebernatürliches, Unbegreifliches?! Aber Isolde kann dem Rath der Dienerin unmöglich Folge leisten. Marke kann sie nicht lieben; sie sieht daher keinen anderen Ausweg als den Tod. Herrlich zeichnet die Musik dies Ringen. Jener Baßgang mit seinen prägnanten Harmonien auf Seite 41 wird in der Folge eine bedeutende Rolle spielen.

In hellem, natürlichen Contraste steht zu dem düsteren Vorhergehenden der nun außen ertönende Ruf des Schiffsvolkes: „Am Untermast die Segel ein" ꝛc. Das frische Motiv desselben (wir gaben es in der Analyse) dient hauptsächlich zur Unterlage des folgenden Gesanges Kurwenals. Dieser ganze Auftritt (Scene IV) bringt wohlthuende Abwechslung. Er ist speciell musikalisch sehr interessant. Auch zeugt er (hier einmal prägnant im Kleinen) von des Meisters schöner Zeichnung und höchst geschmackvoller Arbeit. Endlich macht Isolde dem lebhaften Treiben des Orchesters ein Ende. Eine stetige Triolenbewegung des Streichquartets unterstützt ihre würdevolle Entgegnung. Zwei Motive mahnen an Pflicht und ungesühnte Schuld, und Kurwenal, überwältigt von Isoldens eindringlicher (musikalisch geschlossener und melodiöser) Rede, kehrt mit dem bekannten Versprechen, ihren Willen Tristan künden zu wollen, zurück. Dies Erreichtsehen ihres nächsten Zieles bringt sie den extremsten Gemüthswandlungen nahe: Inneres gewaltsames Aufjauchzen — dicht daneben höchster Schmerz und Grübeln. Das sich hier gleichsam selbst entrückte Liebesmotiv (auf die None gestellt) und jener unheimliche, an den Todestrank mahnende Baßgang finden wir wieder dicht nebeneinandergestellt. [illegible] in sich zurücksinkend

wird die Stimmung, bis endlich „Herr Tristan" angemeldet wird. Noch einmal zuckt die Leidenschaft auf, dann wirds schnell ruhig. Eine nicht gerade gehobene, etwas zurückhaltende ernste Stimmung beginnt nun zu Anfang der letzten Scene sich auszubreiten. Neben dem bekannten bedeutsamen Baßgange wird aber vor Tristans Eintritt ein neuer Satz vernommen, weich anhebend (später wird darauf declamirt: „Tristans Ehre — höchste Treu! Tristans Elend — kühnster Trotz!"), dann jäh in ein männlich ritterliches Element umschlagend. Treffend ist darin Tristans Dualismus abgespiegelt. Der liebende und — tapfere Held tritt ein. Isolde ist in seinen Anblick versunken. Endlich bricht er das Schweigen. Auch hier schildert die reichste aller Sprachen deutlich das in Beiden Vorgehende: Sie spricht von Tod und Liebe. Die zwei letzterwähnten Motive, welche sich erst gegenüberstanden, sind nun ineinander geschlungen.

(Fortsetzung folgt.)

Aus London.

24. Februar.

Von London Etwas zu schreiben, was für deutsche musikalische Leser von Interesse, ist sehr schwer, wenn man nicht die Lächerlichkeiten, die tagtäglich in dieser Riesenstadt sich ereignen, aufzählen will. Wen kümmert es bei Ihnen, ob eine neue Oper von Balfe, oder Wallace, oder Mellon gegeben wird, und welche von ihnen die schlechteste ist, oder eine neue Cantate von Leslie, oder Bennett, oder Benedict, oder Macfarren aufgeführt wird, und in welcher von ihnen Orchester und Chor am wenigsten schlecht gespielt und gesungen haben? Das sind Sachen, die Notizenliebhaber aus anderen Blättern zusammensuchen können, deren Aufzählung aber nicht in die „Neue Zeitschrift" gehört. Hätte ich Humor, so möchte ich wol ganz gerne Ihren Lesern eine kleine Freude machen und ihnen erzählen, wie man hier Musik treibt. Würden sie nicht lachen, wenn sie hörten, daß in Her Majesty's Theatre bei der Aufführung einer Balfe'schen Oper, die bald 100 Male hintereinander gegeben worden ist, aus Ersparniß erst alle ersten Bläser, und dann alle zweiten beurlaubt wurden, so daß abwechselnd nur erste, und dann nur zweite Flöten, Clarinetten u. s. f. im Orchester waren. Oder daß, als in demselben Theater der erste Tenor in einer Probe seine von der Harfe begleitete Hauptarie, ohne es zu merken, einen Ton zu tief sang, und ihm der Harfenist vorstellte, wenn er die Arie transponirt zu haben wünsche, so wolle er sie in der anderen Tonart studiren, dieser große Sänger wüthend das Theater verließ mit dem Ausrufe: er könne nicht an einem Platze singen, wo man ihn so beleidige! Das Beste kommt aber noch. Dieser kühne Entschluß des Hrn. Swift setzte den Director, der keinen anderen Tenor hatte, in Verlegenheit; was thut er? Er nimmt einen Choristen, der singen, aber nicht sprechen und spielen kann, und einen Statisten, der Etwas sprechen und spielen, aber nicht singen kann, und vertheilt die Rolle des Tenoristen dergestalt unter die Beiden, daß, sobald gesprochen wird, der Herr Statist seine Erscheinung macht, sobald aber gesungen wird, der Statist von dem Herrn Choristen abgelöst wird, und so umgekehrt. Und in dieser Weise ist die Oper während einer ganzen Woche aufgeführt worden, — und zwar im ersten Opernhause Londons. Ist das nicht köstlich? Solche Sachen kommen gar häufig vor, ähnliche natürlich in den Concerten.

Ja, London ist bedeutend zurück in Allem, was Kunst und Kunstanschauung heißt. Die Liebe zur guten Musik, auf die sich der Engländer so viel zu Gute thut, ist so eigentlich bei ihm gar nicht vorhanden; und wie zur Zeit Jullien's einzelne Sätze von Beethoven's Symphonien in den Promenadeconcerten nur vom Publicum geduldet wurden in der Erwartung der unmittelbar darauf folgenden Lärmquadrille, so spielt noch heute die langweilige Miß Goddard (jetzt Mad. Davison) an einem Abende Beethoven's letzte Sonaten und die jämmerlichsten Virtuosenphantasien. Das Publicum will nur durch leichte Melodien und brillante Passagen amusirt sein, und die Musiker stehen auf demselben Fuße. Die große Mehrzahl derselben betrachtet die Musik lediglich als ein Mittel zu kitzeln, und sich selbst als die Kitzler, die sich durch diese noble Beschäftigung ihr Brot verdienen; und die Wenigen, welche eine etwas höhere Meinung von sich selbst und ihrem Berufe haben, sehen die Tonkunst als eine Art Wissenschaft an, Noten in gegebenen Formen niederzuschreiben. Daß aber die Form nur der Ausdruck für einen geistigen Inhalt sein müsse, und daß der Inhalt und dessen Darstellung das Wesen der Musik wie einer jeden anderen Kunst ausmache, das ist ihnen fremd, daher noch jetzt in England ganz allgemein die Musik nicht als Kunst, sondern als Wissenschaft betrachtet und erlernt wird. Freilich hat der Musiker recht wenig Gelegenheit, sich zu bilden, weil entweder nur solche Sachen zur Aufführung kommen, an denen nicht viel mehr als die Form zu studiren ist, oder geistig bedeutende Compositionen in so ungenügender Weise vorgetragen werden, daß deren höherer Werth nicht zur Geltung kommt. Während Mendelssohn, und außer ihm Steibelt, Wölfl und Dussek mit ihren plus ultra- und non plus ultra-Sonaten auf den sogenannten classischen Concertprogrammen fortwährend figuriren, sind die späteren Compositionen Beethoven's und die seiner Nachfolger fast ganz unbekannt. Zu gleicher Zeit hat die Kritik einen so großen Einfluß auf den denkfaulen Engländer, daß wenn z. B. der Correspondent der „Times" sein Anathema über ein Werk oder einen Componisten ausspricht, der englische Musiker sich nicht weiter um den Componisten und seine Werke kümmert. So hat dessen Urtheil über Schumann bei Gelegenheit der Besprechung seiner B dur-Symphonie: „er sei ein schlechter Componist und seine Symphonie eine schlechte Symphonie", genügt, die Musiker mit Verachtung von Schumann sprechen zu machen, und desselben Kritikers hämische Ausfälle gegen Wagner, Liszt und Andere haben ein für alle Mal die Ansicht der Herren Tonkünstler, die kaum je Etwas von dem Einen oder dem Anderen (Transscriptionen und Phantasien etwa abgerechnet) gesehen und gehört haben, festgestellt.

Unter solchen Umständen war es wirklich ein Wagstück, aber ein sehr verdienstliches, als Klindworth den Gedanken faßte, in London Kammerconcerte zu geben, in denen hauptsächlich neben selten gehörten Werken der alten Meister Productionen moderner, in London wenig oder gar nicht gekannter Componisten aufgeführt werden sollten. Er vereinigte sich zu dem Zwecke mit Daubert, einem sehr strebsamen Violoncellspieler aus Berlin und dem Engländer Blagrove, einem hier sehr geschätzten Violinisten. Am vergangenen Dienstag, den 19. Februar, fand ihr erstes Concert statt, und es freut mich, Ihnen berichten zu können, daß es in jeder Beziehung ein gelungenes war. Das Programm umfaßte Beethoven's Trio in Es dur Op. 70, Chopin's Violoncellsonate und Schumann's zweites Trio, die beiden letzteren Compositionen zum ersten Male öffentlich in London gespielt. Es war wirklich wohlthuend, einmal ein ordentliches Zusammenspiel zu hören. Gewöhnlich wird Kammermusik hier nur mit einer, oft auch

mit gar keiner Probe aufgeführt. Daher werden sehr häufig selbst von tüchtigen Spielern Werke gänzlich verpfuscht, weil sie sich nicht vorher über Auffassung u. s. w. verständigten. So erinnere ich mich vor ein paar Jahren in einem hiesigen Concerte das Beethoven'sche Trio in D von Joachim, Rubinstein und Piatti in wunderlichster Weise gehört zu haben, wo jeder seine eigene Conception unbekümmert um den Anderen verfolgte. Dieser Uebelstand hat seine Erklärung in den colossalen Entfernungen Londons und in den mannigfaltigen Beschäftigungen der Künstler, welche die Zeit zu den Proben oft nur durch Aufgeben oon Engagements oder von Unterrichtsstunden finden können. Klindworth und seine Genossen haben sich aber durch Nichts abhalten lassen, ordentlich zu studiren. Die Folge war, daß das Concert wirklich ein ganz vortreffliches genannt werden muß. Die großen Vorzüge von Klindworth's Spiele, seine enorme technische Fertigkeit, die Tiefe seiner Auffassung, und der hohe Schwung, den er in deren Ausführung entwickelte, und der die beiden anderen Instrumente unwiderstehlich mit fortriß; das innige Einverständniß zwischen den drei Spielern über die Intentionen der Componisten und in dem Wiedergeben dieser Intentionen: Alles machte die Aufführung zu einer, ich möchte fast sagen, vollendeten. Dies wurde auch von allen Seiten, selbst von Denen anerkannt, welche die zu Gehör gebrachten Compositionen nicht bewunderten, und es ist sicherlich nicht Klindworth's, noch der anderen beiden Künstler Schuld, wenn die aufgeführten Werke nicht Eingang in das Londoner Musikleben finden. Indessen das kann nicht auf einmal kommen, hat es doch in Deutschland hier und dort lange genug gedauert, bis die Geister der Neuzeit durchgedrungen sind. Was sagen Sie aber dazu, wenn Hr. Chorley, der musikalische Correspondent des Athenäums, in der heutigen Nummer dieser Wochenschrift von Schumann's Trio wörtlich sagt: „Das Allegro des ersten Satzes ist vom Componisten als „sehr lebhaft" bezeichnet. Für unsere Ohren ist in diesem Satze viel mehr Schwerfälligkeit als Lebhaftigkeit. Das erste Thema ist trivial, das zweite abgequält. Die leitenden „Phrasen" der letzten drei Sätze könnten von irgend Jemand, der im Stande ist, Noten in Tacten niederzuschreiben, ohne lange Kritik oder Ueberlegung aufs Papier hingeworfen worden sein. Im Adagio ist eine gewisse Phantasie in den figurirten Begleitungen zu bewundern: aber die Absicht, mit der so vollkommen verschiedenartige Phrasen zusammengebracht sind, können wir nicht ergründen, wenn es nicht ein Haschen nach Absonderlichkeit ist, um den Mangel an Einbildungskraft zu verdecken. Durch das ganze Trio wird das Ohr durch so abscheuliche plötzliche Härten beleidigt, daß man eine falsche Note mehr oder weniger von irgend Einem der Spieler niemals bemerken würde. Kurz, dieses Trio veranlaßt uns nicht, unsere Meinung von Schumann zu ändern als einen Mann von confusem Geiste, magerer Erfindungs- und etwas kräftiger und arroganter Willenskraft, der zu einer Periode des Verfalls der instrumentalen Kunst gehört."

Sowie die nächsten Concerte Klindworth's stattgefunden haben, werde ich Ihnen einen Bericht darüber zuschicken.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Eine bedeutsame Stellung in unserem Musikleben nimmt bekanntlich seit einigen Jahren der Riedel'sche Gesangverein ein; von Stufe zu Stufe, aus fast unscheinbaren Anfängen, zur Höhe technischer Vollendung und geistigen Erfassens fortgeschritten, verpflichtet er durch die vor Tausenden eingeladener Zuhörer stattfindenden in bestimmten Fristen wiederkehrenden Aufführungen der größten Kirchenwerke aller Epochen jeden Freund allgemeiner Bildung zum wärmsten Dank, und gereicht der ganzen Stadt zur Ehre. Möchten unter solchen Umständen die activen Mitglieder stets im Vollgefühl ihrer segenreichen Wirksamkeit daran denken, mit welchen Opfern ihr Dirigent sie auf die jetzige Stufe geführt hat, und durch treues Zusammenstehen auch fernerhin neue Erfolge erringen helfen! — Als einen solchen hoch erfreulichen Erfolg können wir heute die am 1. März in der Thomaskirche stattgefundene Aufführung von Bach's Passionsmusik nach dem Evangelium Johannis bezeichnen. Das nur an wenigen Orten und speciell in Leipzig seit 18 Jahren nicht gehörte Werk (es wurde damals zum erstenmal an diesem Orte unter Hauptmann's Leitung von den Thomanern vorgeführt) hatte bisher unter der nicht ganz unparteiischen Annahme zu leiden, es stehe in wesentlicher Hinsicht der Matthäuspassion des Meisters nach; die diesmalige hiesige Aufführung hat uns vom Gegentheil überzeugt; wir finden zunächst in der Thatsache, daß ein ganzes, großes Auditorium bis zum Schlusse in augenscheinlich innigster Erregtheit blieb, einen sprechenden Beweis für das immer noch ungeschwächt strömende innere Leben dieser Schöpfung. Aber auch vom Standpuncte des nüchtern erwägenden Kritikers gelangen wir zu dem Resultate, daß in Bezug auf Frische und Größe der ursprünglichen Erfindung beide Passionen entschieden auf gleicher Höhe stehen. Verschiedene mehr äußerliche Puncte aber sind sodann zu betonen, wenn wir auch der musikalischen Durchführung der Johannespassion bis ins Einzelne gerecht werden wollen. Zunächst hat die Matthäuspassion den Vorzug symmetrischer Anordnung der Theile, der Concentration ihrer gesammten Handlung für sich; es gruppirt sich ort der Stoff um gewichtige in ihren Stationen markirt hervor; bei Johannes fehlen nicht nur zahlreiche, bedeutsame und für musikalische Behandlung trefflich sich eignende Momente des Matthäus, auch der vorhandene Stoff ist minder wirksam vorgetragen, auf unwesentliche Dinge ist mit wässeriger Breite und Nüchternheit der Ton gelegt, die dem Gegenstande nach erhabenen Stellen entbehren in der Ausführung der großen Weihe, der breit ausmalenden Würde, die dem Matthäus eigen. Aus Alledem ergiebt sich nach musikalischer Seite hin Folgendes. Wenn in der Matthäuspassion die gewaltige Kraft in manchen Kernstellen ergreift und fesselt, so unterhält eine ruhiger dahingleitende Erfindung in der Johannespassion im Hörer eine sanftere Stimmung; die Choräle, in ersterem Werke von grandioser Einfachheit, entwickeln in der Johannespassion noch größeren Reichthum harmonischer Feinheiten, eine wahre Scala zartester Nuancen; die Recitative, bei Matthäus auf gewisse Hauptmomente hinarbeitend, behalten in der Johannespassion durchweg den schlichten Ausdruck der Erzählung bei, auch die Arien sind in der Matthäuspassion von durchweg originalerem, mächtigerem Gepräge, die Chöre der Johannespassion aber mit wenigen Ausnahmen so urkräftig, von so gewaltiger Wahrheit der Zeichnung, daß es schwer sein dürfte, überhaupt einen Vergleich anzustellen. Höhepuncte des letzteren Werkes sind vor Allem der breitangelegte Eingangschor: „Herr, unser Herrscher", in dem eine ganze Welt harmonischer Züge sich entwickelt, die sämmtlichen wunderschönen, seelenvollen Choräle, der Schlußchor von edelster Empfindung, die Alt-Arie: „Es ist vollbracht" mit ihrem Händel-artigen Zwischensatze, die reich figurirte Baß-Arie mit Chor: „Mein theurer Heiland", in welcher der polyphone Styl einen seiner größten Triumphe feiert, unter den Recitativen die tonmalerische Scene vor und nach des Heilandes Sterben. — Die Aufführung war, um es kurz zu sagen, untadelhaft. Mit Siegesgewißheit setzten die Chöre ein, mit größter Klarheit trat in den schwierigen Passagen jede Note in jeder Stimme hervor, die Choräle wurden mit einer Zartheit und Präcision vorgetragen, als sei der ganze Körper von 200 Mitwirkenden ein individuell nuancirendes Soloquartett. Die Soli fanden in den Damen Frau Dr. Reclam und Frl. Lessiak,

r, Evangelist), Hofopern-

sänger Krause aus Berlin (Baß, Christus), Opernsänger Wallenreiter von hier (Baß, Pilatus) die ausgezeichnetste Vertretung, wie sie nur selten erreicht werden dürfte und jede eingehende Besprechung überflüssig macht. Auch die beiden vorkommenden kleinen Tenorsoli wurden von dem Sohne unseres Concert-M. David, Paul David, recht wacker gesungen. Unter den Instrumentalsolisten nennen wir mit Auszeichnung den Flötisten Klaußnitz. Die Begleitung der Recitative mit Violoncell-Accorden (den Spielern unserer Zeit allerdings ungewohnt) wurde durch die HH. Krumbholz, Grabau und Contrabassist Backhaus bis auf einige unwesentliche Versehen des Violoncell mit Sicherheit ausgeführt. Die Orgel konnte leider auch diesmal bei ihrer Verstimmtheit nicht benutzt werden.

Leipzig. Für den diesmaligen Charfreitag ist zu der großen Aufführung in der hiesigen Thomaskirche statt der seit fünf Jahren regelmäßig aufgeführten Bach'schen Matthäuspassion Mendelssohn's „Paulus" in Angriff genommen worden. Ueber diese Wahl hat sich nun im Tageblatt ein heftiger Kampf entsponnen, die Einen billigen die Abwechslung, Andere treten für Beibehaltung des Bach'schen Werkes auf. Wir unsrerseits müssen, bei aller Verehrung Bach's, uns dahin entscheiden, daß die fortwährende Wiederholung eines und desselben Werkes keineswegs zu billigen, vielmehr das Alterniren zwischen einem Cyclus von bedeutenden Meisterwerken der betreffenden Sphäre — darunter namentlich auch Händel's „Messias" — einzig am Platze ist. Jenes Betonen der Matthäuspassion möchte, wie es scheint, aus einer Feier rein musikalischen Inhalts eine vorwiegend kirchliche machen.

Wien. Tausig's zweites Liszt-Concert war durch einen schrankenlos günstigen Erfolg gelohnt. Er wiederholte vor Allem „Die Ideale". Es war dies ein Act der Klugheit, der sehr zu billigen. Diese symphonische Dichtung des hier noch ungenügend verstandenen und gewürdigten Meisters zählt unter die mindest eingänglichen in ihrem ganzen, großen Aufbaue. Dessenungeachtet packt Einzelnes darin schon bei erster Ankündigung so mächtig-sieghaft, daß — meines Dafürhaltens — kaum die elendeste Aufführung so vielfach anregende Keime des Großen und Schönen zerstören könnte. Um so klarer wurde man dieser springenden und leuchtenden Puncte bei der ersten wirklich guten, und vollends bei der zweiten wennmöglich noch gerundeteren Wiedergabe inne. Wären nun die Umstände einem noch öfteren Vorführen dieses Werkes günstig, so würde sich dieses ebenso schnell und wirkungsreich selbst einer an Liszt'sches Denken und Dichten ungewohnten Hörerschaft einprägen, wie die schon von Hause aus freundlicheren „Festklänge", die Anfangsspende des ersten, und nun vollends die in jedem Zuge eingänglichen „Préludes", die Schlußgabe des zweiten Liszt-Concertes unter Tausig's Leitung. So griff denn sowol der transscendentale, auf Schiller'scher Wortgrundlage ruhende Symphoniesatz, als das über den zarten Schwingen Lamartine'scher Verse aufgebaute, minneselige, anmuthige und im Einzelnen nicht minder hehre Tongedicht des Meisters glücklich durch, und erfreuten die beiden Werke ihrer selbst wie ihrer durchreiften Darstellung willen. Inmitten dieser beiden Spitzen ließ Tausig, der jüngst umfassend genug von mir gewürdigte Clavierspieler, zwei Stücke aus den „Soirées de Vienne", eine Mazurka und eine Valse-Caprice, reizende Klangbilder, endlich eine in ihren Themen wie in deren rhythmisch-harmonischer Durchführung schwunghafte „ungarische Rhapsodie" mit großer, dem nach allen technischen und Verstandesseiten vollendeten Darsteller reichen Beifall bietender Wirkung vernehmen. Für das dritte, leider letzte Concert Tausig's ist uns eine ganz wohl gerechtfertigte Wiederholung der „Préludes" und diesem Werke zunächst die „Hungaria" in Aussicht gestellt. Warum uns Tausig den „Tasso", das den „Préludes" zunächst faßlichste, und den „Dante", unter den bereits veröffentlichten das bei Weitem tiefste Gebilde des Meisters, vorenthalte, ist nicht einzusehen. Möchte er sich noch zu einem vierten Concerte, und in diesem zu einer That im Interesse der beiden soeben vorgeschlagenen Liszt'schen Werke entschließen! S.

Wien. Ein Zeitraum von fünf Wochen ist zwischen dem ersten und zweiten der kunstgeschichtlich denkwürdigen Liszt-Concerte verstrichen, endlich fand das zweite am 24. Februar Mittag im Musikvereinssaale unter Carl Tausig's Leitung und unter Mitwirkung des Hofopern-Orchesters statt. Der Erfolg war noch größer als beim ersten Concerte. Doch darauf kommen wir später zurück. In Berücksichtigung des Umstandes, daß das erste Concert etwas zu lange gedauert, fand sich der Leiter dieser Concerte veranlaßt, auch auf diesen praktisch nicht unwichtigen Punct Rücksicht zu nehmen, und folgendes Programm zusammenzustellen: „Die Ideale", Mazurka, Valse Caprice des Soirées de Vienne (d'après Schubert), Rhapsodie hongroise und „Les Préludes". Außer der Kürze bot dieses Programm auch den Vortheil, daß die beiden vorgeführten symphonischen Dichtungen nicht mehr ganz fremd waren, indem „Die Ideale" erst vor kurzer Zeit, „Les Préludes" aber vor einigen Jahren hier zur Aufführung kamen. Wir haben bezüglich der „Ideale" erst neulich einige Bemerkungen gemacht, und können heute nur hinzufügen, daß dieses Tonstück wie alles Echte, das nicht für den Augenblick geboren ist, mit jeder neuen Vorführung immer nur schöner erscheint und dem Componisten desselben jedes Mal neue Verehrer und Bewunderer gewinnt. In Bezug auf die „Präludien" verweisen wir auf die schon öfters genannten Analysen von Dräseke in den „Anregungen", doch können wir es uns nicht versagen, einiges sich uns Aufdrängende in Kürze hier anzumerken. Wie die „Ideale" sind die „Préludes" ein Meisterwerk thematischer Gestaltung. Die ganze symphonische Dichtung in ihrer weiten Verzweigung ist auch hier aus dem Stamme eines einzigen Motivs (drei Töne, absteigende Secunde und aufsteigende Quarte) hervorgewachsen. Wie dort bei den „Idealen" erfährt auch hier dieses Motiv die wunderbarsten Veränderungen. Auch was die diesem Tongebilde zu Grunde liegende Idee anbelangt, wird sich eine gewisse Verwandtschaft mit den „Idealen" nicht läugnen lassen. Wenn dessenungeachtet die „Präludien" mehr an die „Festklänge" erinnern, so liegt dies in der außerordentlichen Prachtentwicklung, in dem blendenden Glanze, worin wirklich die „Präludien" den „Festklängen" würdig zur Seite stehen. Neben diesem blendenden Schimmer zeichnen sich die „Préludes" aber noch besonders durch eine ganz eigene Liebenswürdigkeit aus, welche letztere zwar ein Moment aller Liszt'schen Werke ist, aber in den „Préludes" am Meisten zu Tage tritt. Wir meinen hier namentlich den ersten Satz, der nach dem Hauptthema eintritt (im $^3/_4$ Tacte von den Violoncellen in Edur, dann vom Horn in C dur ausgeführt), ebenso das duftige Allegretto pastorale $^6/_8$. Aber auch die andere Seite Liszt's, die Gewalt, die ungebändigte Kraft, das Dämonische findet in diesem Tongebilde seinen Ausdruck. Der Satz nach dem Pastorale, wo die Trompeten einfallen, ist eines der herrlichsten Stimmungsbilder. Die Ausführung dieser beiden symphonischen Dichtungen von Seiten unseres Orchesters war eine glänzende, und Hr. Tausig hat sich aufs Neue als tüchtiger Dirigent bewährt. Als Clavierspieler enthusiasmirte er diesmal namentlich durch die Rhapsodie hongroise das zahlreich versammelte Publicum derart, daß es in der Mitte des Stückes in hellen Jubel ausbrach, und nach Beendigung desselben ihn so lebhaft rief, daß er sich an den Flügel setzen und noch eine ungarische Pièce zugeben mußte. Tausig wird der entschiedene Liebling des hiesigen Publicums, und die Liszt'schen Werke erfreuen sich mit jeder erneuten Aufführung eines liebevolleren Eingehens und innigeren, tieferen Verständnisses. — Als wir unseren Bericht über das erste Liszt-Concert schlossen, und auf die Stimmen der hiesigen Kritik zurückzukommen versprachen, lebten wir in dem verzeihlichen Irrthum, dieselbe werde durch manche Vorwürfe gegen die aufgeführten Werke Gelegenheit zu einer eingehenden Discussion bieten, die geeignet wäre, durch eine Prüfung der Einwendungen manches Mißverständniß über Liszt speciell, wie über die gesammte neuere Richtung im Allgemeinen beseitigen zu helfen; allein bald sollten wir eines Anderen belehrt werden. Mit Ausnahme der Zellner'schen Zeitung hat kein hiesiges Blatt über die Liszt'schen Werke eine Kritik gebracht, man wollte denn ein Pamphlet eine Kritik nennen. Die meisten der hochgelehrten Herren haben Liszt summarisch verurtheilt. Diese Herren machen sich die Sache außerordentlich bequem; indem sie ihren Lesern die Versicherung geben, daß Liszt nicht im Stande sei, acht Tacte zu componiren, daß seine Werke von Ungeheuerlichkeiten und Abstrusitäten strotzen, verbergen sie wohlweislich hinter diesen fein ausgedrechselten kritischen Floskeln ihre Kenntnißlosigkeit und ihren völligen Mangel an Verständniß. Wäre Carl Tausig, dem wir die Liszt-Concerte verdanken, ein gewöhnlicher Mensch, so hätte ihn dieses niedrige Treiben mit solchem Ueberdruß erfüllen müssen, daß er das Unternehmen auf sich hätte beruhen lassen; allein die Begeisterung, dieser edle Quell alles Großen und Erhabenen, die Begeisterung für die Kunst, die Begeisterung für seinen hochverehrten Meister Liszt, läßt ihn die Sache aus einem höheren Gesichtspuncte betrachten. Begabt mit einer für seine Jugend staunenswerthen Energie und Consequenz in der Durchführung des einmal mit festem Willen gefaßten Vorsatzes, geht er trotz Recensentengeschrei und Zeitungsgewäsche unbekümmert seinen Weg vorwärts, um das, was er einmal als seine Aufgabe erkannt hat, würdig auszuführen. C. K.

Weimar, am 16. Februar. Gestern wurde Capell-M. Chelard begraben. Die vom Musik-Dir. C. Stör componirte Trauermusik wurde von den Bläsern unserer Capelle würdig ausgeführt. Die Theilnahme des Publicums war ansehnlich. Heute, Vormittags 9 Uhr, fand das Todtenamt in der katholischen Capelle statt.

Barmen. Am 23. und 24. Februar fanden zur Einweihung des Concertsaales in der „Concordia" zwei Concerte unter Leitung des Musik-Dir. Anton Krause statt. Am ersten Tage brachte das Programm: Ouverture (Op. 124) „Zur Weihe des Hauses" von

Beethoven; Prolog von C. Siebel, gesprochen von Hrn. Regisseur Th. Löwe und den „Messias" von Händel. Die Soli im „Messias" wurden vorgetragen von Frl. Marie Büschgens aus Crefeld, Frl. Franziska Schreck aus Bonn, Hrn. Hofopernsänger Carl Schneider aus Wiesbaden und Hrn. Domsänger Jos. Schiffer aus Köln. Die Orgelbegleitung, ausgeführt auf der von Ad. Ibach Söhne für den Concert-Saal erbauten Orgel, hatte Hr. Organist Hartmann übernommen. Die Chöre wurden unter Mitwirkung des Elberfelder Gesangvereins und der hiesigen Liedertafel vom städtischen Singverein ausgeführt. Am zweiten Tage gelangten zur Aufführung: Ouverture zu „Leonore" (Nr. 2) von Beethoven; Arie aus „Semele" von Händel, gesungen von Frl. Schreck; Concert für die Violine von Mendelssohn, vorgetragen von Hrn. Franz Seiß; Arie aus „Paulus" von Mendelssohn, gesungen von Hrn. Schiffer; Chor aus „Messias"; Jubel-Ouverture von Weber; Arie aus „Don Juan", gesungen von Hrn. Schneider; Concert in Es dur für das Pianoforte von Weber, vorgetragen von Hrn. Isidor Seiß aus Leipzig; Des Mädchens Klage, componirt von Schubert, instrumentirt von Hiller, gesungen von Frl. Schreck; Lieder, vorgetragen von Hrn. Schneider; Chor aus „Messias."

Jena, 18. Februar. Das heute stattgefundene Concert erfreute sich der Mitwirkung dreier Gäste aus Leipzig: Frl. Hauffe, HH. Grabau und Haubold. Letzterer spielte die E dur-Violinsonate von Joh. Seb. Bach, Hr. Grabau Beethoven's Adelaide in einem Arrangement für das Violoncell, Frl. Hauffe das Es dur-Concert von Beethoven, den Walzer in Cis moll von Chopin und „Auf Flügeln des Gesanges" von Heller; letzteren Pièçen fügte sie auf stürmischen Beifall noch eine dritte bei. Das Orchester zeigte sich in Beethoven's achter Symphonie und Wagner's Tannhäuser-Ouverture recht brav. Außerdem hörten wir noch Schubert's Hymnus: „Des Tages Weihe" für Vocalquartett, mit Begleitung von Pianoforte, Violine und Violoncell — der instrumentale Theil durch unsere geehrten Gäste ausgeführt.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. In Berlin werden die HH. Riemann, Knoop und Concert-M. Rehfeldt im Laufe dieses Monats mehrere Trio-Soiréen veranstalten und darin auch Werke von Rubinstein, Schumann und Bargiel spielen. — Im neunten Gesellschaftsconcert zu Cöln spielte der Violoncellist A. Schmit aus Moskau, in einem Concert des dortigen Männergesangvereins A. Jaell. — In Paris concertirten u. a. der Pianist W. Krüger, der Posaunist Nabich und der Pianist P. Damcke, alle mit größtem Beifall.

Das sechste und letzte Symphonieconcert der Dresdener Hofcapelle brachte als Novitäten Schumann's Genoveva-Ouverture und die B dur-Symphonie von Gade. In Breslau wurde kürzlich Schumann's Clavierquartett gespielt und dieses herrliche Werk sodann in der Breslauer Zeitung von einem Hrn. Dr. Theobald John nach verschiedenen Ausstellungen schließlich mit der Bemerkung abgespeist: „was jedem Tonwerk eigentlichen Gehalt verleiht, schöne Gedanken, sind in diesem Werk nicht allzu viele zu finden — es ist mehr interessant als wirksam" (!).

Das diesjährige Lisztpensions-Concert in Hamburg brachte am 1. März u. a. die Cellini-Ouverture von Berlioz, die Beethoven'sche C moll-Symphonie und die Schillercantate von Hofcapell-M. Krebs aus Dresden, der das Concert dirigirte.

Aug. Kömpel hat in Hannover seine Entlassung genommen, um zunächst Kunstreisen anzutreten: am 5. März tritt er in Würzburg in einem Concert der Harmonie auf.

Musikfeste, Aufführungen. Ueber das vom 25.—27. Juni in Weimar stattfindende thüringische Männergesangfest gehen uns folgende Nachrichten zu: für freies Unterkommen der fremden mitwirkenden Sänger wird nach Kräften gesorgt; jeder derselben hat einen Beitrag von 20 Ngr. für die auflaufenden allgemeinen Unkosten zu entrichten, etwaige Ueberschüsse der Festeinnahme werden dagegen im Interesse der betheiligten Sänger verwendet werden. Sänger-Anmeldungen werden portofrei unter der Adresse des Hrn. Musik-Dir. Stör in Weimar erbeten.

Der Blankenburger Gesangverein hat diesen Winter Liebau's Oratorium (1. Theil) „Die Pfade zur Gottheit", Beethoven's „Meeresstille und glückliche Fahrt" und Mendelssohn's „Loreley" zur Aufführung gebracht, für nächstes Frühjahr bereitet er die Aufführung von Engel's „Winfried" vor.

Neue und neueinstudirte Opern. Rubinstein's „Kinder der Haide" haben in Wien nur sehr geringen Erfolg gehabt. Die gesammte Kritik spricht sich ablehnend gegen das Werk aus, und tadelt namentlich eine merkliche Unselbständigkeit der Erfindung. Die eingewobenen Volksmelodien seien das Beste daran. Von Ch. Gounod ist an der großen Oper zu Paris ein neues Werk „Die Königin von Saba" in Vorbereitung. Am Berliner Hoftheater steht für den Herbst die neue Oper vom Hofcapell-M. J. J. Bott in Meiningen: „Actäa" (Text von Rodenberg), ebendaselbst bereits für den Mai Spontini's „Nurmahal" in Aussicht. Felicien David hat eine zweiactige komische Oper vollendet.

Literarische Notizen. Unter dem Titel: „Musik. Gelesenes und Gesammeltes" bietet Ferd. Gumbert (Berlin, Ed. Bloch) eine Reihe von Aussprüchen anerkannter Musiker und musikalischer Schriftsteller über Musik, unter denen wir freilich manche hervorragende Autoritäten der Jetztzeit vermissen. — Eine Sammlung von Gedichten unter dem Titel: „Meine Lieder" (Berlin, Decker) giebt die von bekannten Componisten behandelten Texte der verschiedensten Dichter in alphabetischer Ordnung dieser Letzteren und mit gleichzeitiger jedesmaliger Anführung desjenigen Tonsetzers, dessen Composition am beliebtesten geworden. — „Aus der Componistenwelt" nennt sich eine harmlose Sammlung von Versen (Dresden, Kuntze), welche in scherzhafter Weise Namen, Ort und hauptsächliche Werke der bekanntesten Tonmeister bezeichnet.

Auszeichnungen, Beförderungen. Alfred Jaell erhielt vom Herzog zu Sachsen Coburg-Gotha die Medaille nebst Decoration für Kunst und Wissenschaft.

Am 22. Februar wurde dem Hofcapell-M. Dr. Franz Liszt in Weimar von einer Deputation der städtischen Behörden das Diplom über das ihm von der Stadt Weimar verliehene Ehrenbürgerrecht überreicht.

Todesfälle. Am 28. Januar starb in Wolfenbüttel der frühere Eleve des Leipziger Conservatoriums, Emil Strube, Componist und Musiklehrer in Hannover.

Vermischtes.

Am 25. Februar wurde im Berliner Opernhause die Büste der Schröder-Devrient aufgestellt; sie hat ihren Platz im Foyer des ersten Ranges, unfern der königl. Prosceniumsloge.

Roger gedenkt in Paris eine Gesangschule zu errichten.

Druckfehler-Berichtigung.

In der Laurencin'schen Preisschrift Seite 42, Zeile 20 von oben lies anstatt „C. J. Pitsch": „C. F. Pitsch".

Entgegnung.

Der in Nr. 3 und 5 der Niederrh. Musik-Zeitung begonnene kleine Krieg zwischen dem Vorstand des Frankfurter Museums und dem Unterzeichneten sollte in einer folgenden Gegenerklärung des Letzteren seine Erledigung finden. Deren Abdruck wurde mir aber von der Redaction jener Blätter nicht allein verweigert, sondern mir das Manuscript auch verspätet zurückgesandt. Wenn man für rein locale Dinge, wie das rücksendende Schreiben bemerkt, den für eine letzte Erklärung erforderlichen Raum nicht hat, so hätte man, meinem Ermessen nach, auch der beginnenden Polemik seine Spalten nicht öffnen dürfen. Nicht gesonnen, diesen durch jene Verzögerung auch bereits verschollenen Streit auf einen anderen Boden überzutragen, möchte ich nur bemerken, daß jene Gegenerklärung des Stoffs zu meiner Genugthuung durchaus nicht ermangelte, und ich deßhalb nicht dafür gehalten sein möchte, als hätte die Replik meines Gegners eine nicht mehr anzugreifende und mich verstummen machende Abfertigung enthalten. Ich sehe mich also genöthigt, mein Manuscript ad acta zu legen, und mich der despotischen Macht der Niederrh. Musik-Zeitung zu fügen. Hoffentlich aber wird mir die löbl. Redaction dieser Blätter die Gerechtigkeit nicht versagen, mir durch gefällige Aufnahme dieser Zeilen die Revanche zu verschaffen, welche mir an dem geeigneten Orte versagt ist. Carl Gollmick.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 15. März 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 12.
Vierundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Der Thematismus der Leonoren-Ouverture.

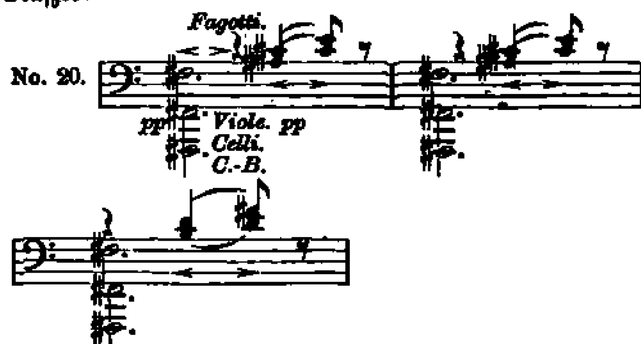
Eine Beethoven-Studie

von

Alexander Sserof.

(Fortsetzung.)

Damit wären sämmtliche Themas der Ouverture dargestellt, deren dramatische Bedeutung zweifellos, aus einem Vergleich unter sich selbst sowol, als mit denen in der Oper hervorgeht. Die Gruppirung der Themas ist die des dafür allgemein geltenden, symmetrischen Compositionsgesetzes: „Exposition des Allegros in der Tonica; Modulation des Gegenthemas in E dur, statt in der Dominante, aus dem Grunde der Verwandtschaft von Edur und As dur (e Unterterz von as), in welchem letzteren Ton die Florestan-Arie steht, auch um die Frische von G dur der Episode des Flötensolos aufzusparen; bei näherer Betrachtung der Gruppirung dieser Motive wie der Oekonomie der Ouverture überhaupt zeigt sich aber noch das Vorwalten eines freien Elementes, eines weiteren poetischen Gedankens. Dahin gehört z. B. das rein phantastische Moment in den Modulationen, in den Tonfiguren, in der Instrumentirung der einleitenden Adagio-Bewegung; dahin die Frage: warum die instrumentale Vertretung des Ministers nicht, wie man nach dem Sujet der Oper anzunehmen sich berechtigt glauben könnte, vor dem Schluß-Presto, sondern im Mittelsatze (im Durchführungstheil) der Ouverture, vor der Rückkehr des Hauptmotivs als Episode für die Flöte, nach welcher Episode des Mittelsatzes dann, in symmetrischer Ordnung, die Wiederholung der ganzen ersten Hälfte des Allegros erfolgt? Man fragt sich ebenso, warum nach allen Gipfelpuncten der instrumentalen Handlung im Allegro, noch vor Entladung des Schluß-Presto eine Erschlaffung der Kräfte eintritt? warum man auf ein diminuendo, morendo, ja! zu guterletzt sogar auf Pausen stößt? Der dadurch etwa hervorzubringende Contrast konnte in einer Ouverture von dieser Bedeutung kein hinreichender Grund für einen Beethoven sein. Wie haben wir uns somit diese Intentionen zu erklären? Ohne von der Aufgabe der Ouverture, die Handlung der Oper zu zeichnen, auch nur einen Schritt abzuweichen, den Verschlingungen der instrumentalen Gestaltungen vielmehr auf dem Fuße folgend, läßt sich, denke ich, mit Beseitigung der secundären Personen der Oper (Rocco, Jaquino, Marzeline), welche, wie die Festungsgarnison, wie die Gefangenen, wie die Festungsmauern, der Inscenesetzung des Sujets gelten, folgendes Instrumental-Programm aufstellen. Die Handlung der Oper besteht wesentlich in einer einzigen Situation, in der ergreifenden Scene des Quartetts im zweiten Act, in welcher Florestan dem Dolch Pizarros verfallen ist, Leonore auf so unerwartete Weise die Hand des Mörders aufhält. Dieser Gipfelpunct der Handlung wird dadurch vorbereitet, daß Leonore und Rocco auf Befehl Pizarros zu dem Verließ hinabsteigen, um Florestan, den sie schlafend antreffen, sein Grab zu graben. An die Seite des von seinen Leiden erschöpften, von Fieberträumen umfangenen Florestan stellt sich Leonore, deren Heldenseele seine Rettung verfolgt. Dieses Bild, diese Idee, wurde für Beethoven zum Plan seiner Ouverture, welche, in ihren Hauptzügen, als ein „Traum des Gefangenen" zu verstehen ist. Mit den ersten massiven Tönen der Introduction steigen wir zum Verließe hinab*). Vor uns der Tiefleidende. Wir hören seine Seufzer:



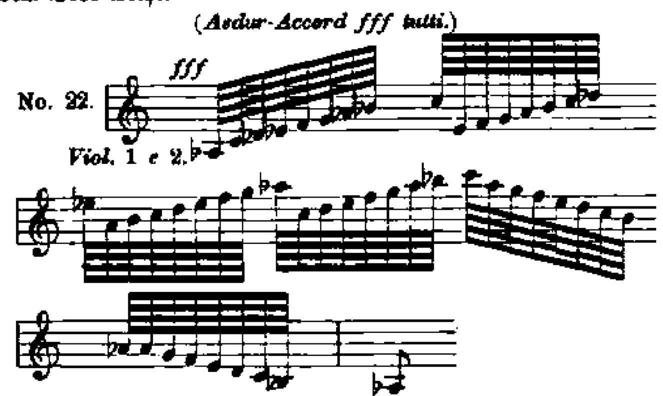
In einem Monolog, wie in der Oper, gedenkt er seiner glücklichen Vergangenheit (Motiv der Arie: „In des Lebens Früh-

*) Derselbe langsame Rhythmus (Adagio; Grave ¾), dieselben Unisonen wie im Entreact, unmittelbar vor dem Monolog Florestans, was zum Theil schon Lenz gefunden, wenn er sagt: „Ueber einen Unisonus lagert sich die Grabesnacht der Introduction des zweiten Actes und alle drei ersten Ouverturen beginnen in einem Unisonus. Wir erblicken in dieser Uebereinstimmung einen harmonischen Fingerweis (und der Rhythmus ¾?), daß wir es in den Einleitungssätzen der Ouverturen — mit dem Verließ zu thun haben (l. c. S. 151).

singstagen"*). Die Seele des Verlassenen geht durch alle Stadien eines elegischen Deliriums. Das besagen die vielen Modulationen sempre pp, fieberhafte Irrreden, nach denen der Unglückliche (wie in der Oper nach der Arie) in Schlaf sinkt. Den Uebergang von der Realität zu den phantastischen Traumgestalten vermittelt die phantastische Figur im hohen Register (eine Ahnung des Leonoren-Motivs), zu der sich das Thema im Baß zu erhalten weiß.



In der Natur der Sache begründet ist dabei, daß sich Florestan das Gespenst seines Todfeindes Pizarro zeigt, im Traum ihn dem Tode weiht.



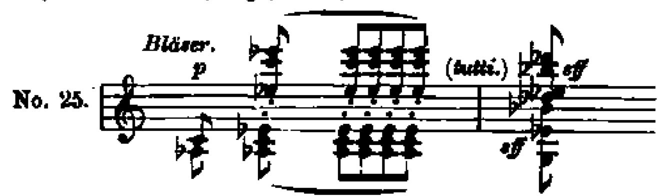
Diese Stelle, wesentlich episodischer Natur, ohne allen musikalischen Zusammenhang mit Allem, was derselben in der Adagio-Bewegung voraufgeht oder nachfolgt, ebenso wenig durch irgend ein tonales Bedürfniß im Ohr des Zuhörers hervorgerufen, konnte nur durch ihre Bedeutung im Instrumentaldrama motivirt sein und durch ihre Identität mit einem der episodisch gehaltenen Motive im Allegro.

Und der Traum spricht zu Florestan weiter: „ein Mörder steht vor Dir."

*) Lenz hat dies abermals richtig bemerkt, wenn er sagt (l. c. S. 151): die Adagio-Episode beruht auf dem Motiv der Tenor-Arie; da dasselbe das einzige in allen drei Ouverturen aus der Oper selbst benutzte Motiv ist, so hat man anzunehmen, daß Beethoven in demselben den Kern der Oper erblickte. C. E. R. Alberti hingegen sagt über die Ouverture gar nichts Stichhaltiges (Beethoven als dramatischer Tondichter. Stettin. 1859).



Diese Stelle der Oper gestaltet sich in der Ouverture:



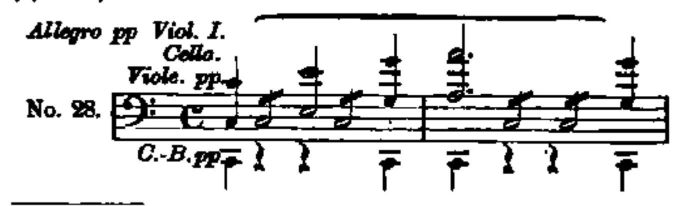
(Diese Achtel einer Adagio-Bewegung kommen den Vierteln im Allegro con brio [Nr. 23] vollkommen gleich.) Dem Mordbefehl Pizarros ferner:



antworten die Leiden, die Zähren Florestans:



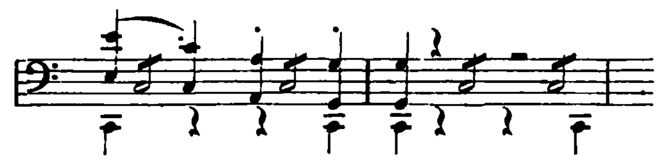
In diesem Augenblick dämmert eine Lichterscheinung durch den schwerlastenden Traum.



*) Vergleiche Albas Befehl, Egmont hinzurichten (Egmont, Nr. 8 Melodrama, S. 150 der Breitkopf'schen Partitur-Ausgabe).



**) Vergleiche das Schluchzen Florestans im Entreact der Oper Beispiel Nr. 4.



Die Erscheinung nähert sich (großes crescendo), Florestan erkennt seinen Rettungs-Engel, seine Leonore! Die Freude des Wiedersehens kennt keine Grenzen (ff des Haupt-, des Leonoren-Motivs), dann, wie bei allen höchsten Effecten, fieberhafte Wechsel, Fluth und Ebbe (pp und f, f und pp), unterdessen ist die Modulation nach E dur gegangen, hat der Freudenrausch die Dominante des neuen Tones ergriffen.



Nunmehr wird, motivirt als das in Freude aufgelöste Leid, das Motiv aus der Arie Florestans in den Allegro-Strom gezogen (hier in E dur, Beispiel 8). Eingedenk seiner Leiden, dankt Florestan der Vorsehung, sein Weib, auf Nimmertrennung, wieder zu besitzen. Leonore versichert Florestan, ihn auch noch aus dem Gefängniß befreien zu können. Beide sprechen zugleich, die Musik wird bei der Ausführung des Leonoren-Motivs, auf canonischem Wege, zu einem Duett zwischen einer männlichen und weiblichen Stimme:



Und so im Allgemeinen tutti, crescendo, ff bis an das Ende dieses ersten Theils der Exposition des Allegro, immer in E dur (Oberterz des Haupttons statt der Dominante).

Um sich auch durch das Auge davon zu überzeugen, daß vom Anfang des Allegro bis zu Ende der Perioden in E dur (Tact 161) der Idee Beethoven's durchaus nichts Anderes vorliegt als ein Wiedersehens-Duett, braucht man nur zwei Programm-Compositionen gleichen Gehalts anzusehen, das Duett des zweiten Actes der Oper „Fidelio" und eine Instrumentalpièce aus derselben Zeit wie die Oper und mithin aus derselben Stylepoche in Beethoven, das Finale (le retour) aus der Solosonate: „Les adieux, l'absence et le retour" (Op. 81). Die Themas der Composition ist viel Verwandtschaft. Der Beweis hierfür könnte nur in einer besonderen Arbeit geführt werden, wir lassen es hier bei der Andeutung bewenden.

(Schluß folgt.)

Tristan und Isolde.

Handlung in drei Aufzügen

von

Richard Wagner.

(Leipzig, Breitkopf & Härtel. Vollständige Partitur Pr. 36 Thlr. netto.)

(Fortsetzung.)

Das vor seinem Eintritt Tristans Stimmung charakterisirende Motiv theilen wir — wenigstens seine erste Periode — mit; denn vor Allem ist es uns darum zu thun, den Leser einen Blick in das völlig Neue des jetzigen Schaffens des Meisters thun zu lassen.



Hört dies nun auf, Musik zu sein?! Wir glauben eben, daß das wahrhaft Künstlerische zuerst bei diesem bewußten Schaffen beginnt; und Wagner läßt es wahrlich nicht daran fehlen, seine Motive künstlerisch zu verarbeiten. Wir wissen dies, und kennen seine ungezwungene und natürliche Art darin, fern allem sondermusikalischen Geklügel; darum wird aber auch Wagner Allen verständlich werden und nicht allein Eigenthum der ihn gründlich Studirenden, seien es Künstler oder Dilettanten, bleiben; darum auch bedarf er keiner „Zionswächter", welche seine Kunstformen vor der immer weiter schreitenden Zeit retten möchten. Nicht blos musikalisch schön, sondern auch geistreich ist das neue, oben von uns gebrachte Motiv Tristans verwendet, und dies besonders von Seiten Isoldens; mit seiner „Sitte" und „Ehre" zieht sie ihn gewaltig auf; jedesmal tritt dann auch der „Ehrenritter" Tristan musikalisch hervor. Das Wort „Blutschuld" mit dem hereinbrechenden Todesmotiv giebt der Sache ein anderes Gepräge. Er erwähnt zwar der öffentlich geschworenen Urfehde, doch sie verweist ihn dahin, wo er ihr verfiel, an jene Kammer, wo er krank darniederlag. Unter neuer Gestalt erscheint wieder jenes bezeichnende Motiv der dritten Scene: Ihr Schwur heiße noch immer: Rache für Morold! Mit Morold sei auch ihre Ehre gefallen. Sehr fein bringt dabei die Musik das Ehrenmotiv Tristans, nur ist es hier weniger scharf ausgeprägt, sondern melodisch fließend, immerhin aber deutlich genug durchschimmernd: sie darf ebenfalls von Ehre sprechen (Seite 56 unten). Die darnach aufflackernde Leidenschaft bei den Worten: würde ein Mann den Mord nicht rächen, so wolle sie selbst sich deß erkühnen, wird von der Musik dahin veredelt, daß es nicht bloße Rachelust ist, die sie treibt, sondern eben ihre Liebe. Die ersten klagenden Töne des erwähnten Tristanmotivs erscheinen hastig auf einander folgend. Tristan reicht ihr selber sein Schwert — dies stimmt sie etwas milder: „Was würde König Marke sagen, erschlüg ich ihm den besten Knecht." (Seite 59, sehr beachtenswerth.) Isolde treibt endlich die Dienerin zur Bereitung des Trankes an. Jener Baßgang erscheint wieder. Die außen erschallenden Stimmen des Schiffsvolkes reißen Tristan aus seinem Brüten. Verstört fragt er: „Wo sind wir?" Sie antwortet: „Hart am Ziel!" Welches Ziel sie meint, sagt das dazu einsetzende Todesmotiv. Abermals ertönen außen das nahe Land verkündende Rufe (hier sehr interessant harmonisirt, Seite 62, unten), welche die Situation immer mehr steigern. Auf Isoldens ungeduldigen Wink reicht ihr Brangäne die gefüllte Trinkschale, mit welcher sie vor Tristan tritt, indem sie ihn in bittrem Tone an König Marke erinnert: Ob es ihm, wenn er sie zu ihm geleite, nicht lieb sei, sagen zu können, daß er nimmer ein sanfteres Weib gewonnen könne. Ihren Angelobten habe er ihr erschlagen, die Wunde, die ihm jener schlug, habe sie geheilt, sein Leben habe in ihrer Macht gelegen, dies habe sie ihm geschenkt, und als Dank für all diese guten Gaben ihm noch einen Sühnetrank gereicht, der alle Schuld getilgt! Außerordentlich bezeichnend und originell lebt dies in der Musik (S. 63 — 65). Besonders getroffen ist das gegen das Ende hin immer ernster Werden der Stimmung, bis jener oft erwähnte bedeutungsvolle Baßgang allmälig wieder hereinbricht und Isoldens fürchterlichen Entschluß in wahrhaft imponirender Größe enthüllt. Jetzt erschallen außen die Rufe: „Auf das Tau! Anker los!" Tristan stimmt in diesen Ruf ein: „Los den Anker! Das Steuer dem Strom! Den Winden Segel und Mast!" — allein alles dies für sich ausrufend; entschlossen ergiebt er sich seinem Schicksal. Die kühnen, entfesselten Harmonien beruhigen sich und wundervoll, ergreifend bricht er in die nach Erlösung ringenden Worte aus: „Den Balsam nützt' ich, den sie bot: den Becher nehm ich nun, daß ganz ich heut' genese." Besonders können wir hier dem Leser eine genaue Beachtung des Sühneeids: „Tristans Ehre — höchste Treu'! Tristans Elend — kühnster Trotz!" rc. empfehlen (S. 67, unten). Diesem Passus ist ein ganz besonderes Gefühlsmoment eigen, das zuletzt bei „ew'ger Trauer einz'ger Trost: Vergessens güt'ger Trank, — dich trink' ich sonder Wank!" mit Macht in das Todesmotiv mündet. Der Sänger muß diese herrliche Stelle durch genaue Beachtung der angegebenen Vortragsbezeichnungen zur vollen Geltung bringen; sie wird dann von bedeutender Wirkung sein. Während Isolde dem Geliebten den Becher entreißt und trinkt, vernimmt man schon die Anfänge der beiden Motive der Einleitung, welche dann, nach kurzen charakteristischen Zwischenstellen, selber in ihrer ganzen Ausdehnung, in ihrem wunderbaren Inhalt sich ausbreiten. Endlich, beim Ertönen des zweiten Motivs, sinken sich die Liebenden überströmend einander in die Arme. Von diesen Tönen der entzückendsten Wonne hebt sich außen scharf das Jauchzen der Schiffsmannschaft ab. Trompeten erklingen vom Lande her. Brangäne stürzt sich jetzt händeringend voll Verzweiflung in den Vordergrund, in den stärksten Ausrufungen ihre That beklagend. Die Liebenden fahren aus der Umarmung auf und in seligster Verwirrung hören wir sie nun über ihre früher eingebildete „Ehre" und „Schmach" sich ergehen. Es begann jener mächtige Gefühlsstrom zu fließen, welcher fast ohne Unterbrechung bis zum Schlusse des ganzen Dramas fortdauert. Das nun folgende Zusammensingen Beider (S. 72 — 75) ist ein Höhepunct desselben. Es besteht fast ganz aus den Motiven der Einleitung, deren verschiedene Perioden aber in neuer schwungvoller Weise verwoben sind. Am Ende desselben nimmt der Componist ein charakteristisches Harmoniespiel vor. Die Singstimmen sind vereint zum hohen A gelangt, welches sie aushalten. Die Harmonie ist $\begin{smallmatrix}a\\e\\c\\g\end{smallmatrix}$ — da werden die Vorhänge plötzlich auseinandergezogen, man übersieht das ganze Verdeck. Die Musik bringt wieder jenes frische Motiv: Ho! he! ha! he! in D und zwar auf dessen Dominante. Obige Harmonie — immer halten die Sänger noch das A an — wird nun plötzlich zu $\begin{smallmatrix}a\\e\\cis\\g\end{smallmatrix}$, auf welcher das erwähnte Motiv basirt erscheint. Hier erst enden die Liebenden ihren Wonnesang, oder besser: hier werden sie an dessen Beendigung gestört. Zagend geben sie ihn auf — abermals ein tiefer Zug. Jetzt vernimmt man im Orchester einen prägnanten Rhythmus, welcher aus dem Jubelruf der Mannschaft gebildet ist: „Heil! König Marke Heil!" Gleich darauf gesellen sich das Ho! he! ha! he! und Seefahrtsmotiv (IV) hinzu, welche drei zu gleicher Zeit ertönenden Motive nicht ermangeln das bunt treibende Leben auf dem Schiffe zu veranschaulichen. Lebhaft naht sich Kurwenal, um des Königs Ankunft zu melden. Der auch hier wieder in seinem ursprünglichen Naturell eintretende freudige Gesang wird von einer leicht hüpfenden, originellen Begleitung im Streichquartett wirksam unterstützt. Ein abermaliger Jubelausbruch der Männer läßt die Liebenden aus ihrem träumerischen Zustande wieder erwachen. Fragend blickt Isolde um sich. Brangäne gesteht in ihrer Verzweiflung, daß sie den Liebestrank genommen. Wieder hebt jener grandiose Empfindungsstrom des Duetts an, jetzt aber sich fast überstürzend zu immer höheren Regionen anwachsend. Dort angelangt, bricht Tristan in die wehmüthigen, ergreifenden Worte aus:

„O Wonne voller Tücke! O truggeweihtes Glücke!" — Trompeten erklingen, jene drei Motive erscheinen wieder zu gleicher Zeit, noch einmal allgemeines Jauchzen dem eben ankommenden Könige entgegen, die höchste Spannung und — Fallen des Vorhangs. Schluß des ersten Aufzuges.

(Fortsetzung folgt.)

Faust.

Große romantische Oper

von

Charles Gounod.

Text nach Goethe von Jules Barbier und Michel Carré.

Die Geschichte der nur künstlicher Weise ihr Leben fristenden französisch-neuromantischen Oper ist durch die in der Ueberschrift näher angegebene, welche uns jüngst auf der Darmstädter Bühne zum erstenmal in Deutschland vorgeführt wurde, um einen Schritt weiter fortgerückt, welcher die Haltlosigkeit und Hinfälligkeit der Gattung um so mehr beweist, als die genannte Oper ihre Schönheiten dem Abweichen des Componisten von den Lehren des hohen Begründers der erwähnten Operngattung verdankt.

Dieses Abweichen besteht einmal in einer theilweise anderen Bildung der Melodie, dann in einem freilich durch die Art der gewählten Dichtung provocirten engeren Anschluß an diese.

Nachdem nämlich der aufgewärmte vorletzte Sprößling Meyerbeer's bekundet, daß die sogenannte charakteristische Opernmelodik sich nur noch schwer in der Mode halte, konnte es dem Scharfblicke der Pariser Musikweisen nicht entgehen, worin der Grund des drohenden Verfalls für die Meyerbeer'sche Oper liege. Ueber das Glück einer Oper hatte von jeher deren Reichthum an absoluten Melodien entschieden. Das Publicum will Melodien mit nach Hause nehmen. Dies wußte wol auch Meyerbeer, denn er stattete seine Opern neben den scenischen Effecten und dem charakterisirenden Theil der Musik immer mit einer ziemlichen Anzahl Volks- und anderer Melodien aus. Beim Versiegen der Quellen flossen aber diese Melodien immer sparsamer, während auf der anderen Seite das Streben nach immer feinerer musikalischer Charakteristik zu einem barocken Aufwand der Ausdrucksmittel führte. Zwar gab es Leute, welche sich für so gebildet hielten, in den Geist dieser Charakteristik eindringen zu können, dem gewöhnlichen Publicum wurde der Mangel tractabler Melodien Ursache des Unbefriedigtseins, der Hülfsmittelaufwand wirkte abschreckend und nur die Effecte garantirten einen vorübergehenden Erfolg. Hier mußte also eingegriffen werden, und zwar geschah dies am sichersten nach beiden Richtungen hin. Man mußte zunächst auf eine einfache, fließende Melodiebildung zurückgehen, natürlich nicht durchweg, denn die Charakteristik mußte immer gewahrt bleiben und die Effecte hatten sich als rentabel bewährt. Die Einfachheit in der Melodieführung bedingte schon theilweise eine Moderation des technischen Aufwands, wenn nicht, so mußte auch hierauf besondere Rücksicht genommen werden. Die Melodien selbst mußte man allerdings bei Mangel eigner Productivität sich leihweise zu verschaffen suchen. Es hat dies zwar seine Schwierigkeit in unserer vielbewanderten Zeit, allein Geschicklichkeit führt hier immer noch zum Ziel. Man macht aus einer Walzermelodie einen getragenen Gesangsatz, verändert hie und da, so daß am Ende die Abweichung der Copie vom Original den Vortheil für die erstere mit sich führt, daß sie selbst für ein Original angesehen wird. Zum Copiren hatte aber namentlich Deutschland in der neueren Zeit viel Stoff geliefert. Mendelssohn, Schumann, Schubert, ja selbst noch Weber, waren erst wenig in Frankreich bekannt und empfahlen sich außerdem durch ihren Melodienreichthum.

Nächst der Melodiebildung verdiente aber der doch immerhin für die Haltbarkeit der modernen Pariser Oper bedenkliche Umstand, daß es der Componist auf sich nehmen mußte, schlechte Texte durch die Macht seiner souverainen Musik zu veredeln, Berücksichtigung.

War auch immerhin dieses Verfahren geeignet, die absolute Musik, resp. deren Componist, die höchsten Triumphe feiern zu lassen, so war es doch hinsichtlich eines dauernden Erfolgs rathsam, der Oper das conservative Element einer das Publicum an sich schon anziehenden Behandlung des Sujets zu verschaffen. Die für den Componisten bequemste und ungefährlichste Manier, dies zu erreichen, hatte schon Rossini für seine Oper darin gefunden, sich schlechthin eine bedeutende dramatische Dichtung zum Opernlibretto verarbeiten zu lassen. Wurde die Dichtung auch verballhornisirt, so waren doch dem Publicum die auftretenden Personen bekannt, die durch Beibehaltung der äußeren scenischen Anordnung des Dichters unterstützte Phantasie des Zuhörers übertrug die dichterische Charakteristik in die hohlen Opernhelden und der Componist konnte sogar die Freude erleben, zu hören, das Stück mache sich als Oper auf der Bühne besser denn als Schauspiel.

Hatte dies Rossini für seine Oper unternommen, so mußte dem sogenannten dramatischen Componisten der Gedanke noch näher liegen und erfolgreicher erscheinen, weil er ja durch die Art seiner musikalischen Wirkung den dramatischen Effect zu steigern vermochte und er daher die Herübernahme dichterischer Ideen, soweit dieselben der Musik tributpflichtig zu machen waren, nicht zu scheuen hatte. Hinsichtlich dieses letzten Punctes durfte freilich der auf Meyerbeer'schem Boden stehende Componist nicht vergessen, daß es sich lediglich um eine Unterwerfung des Dichters zum Frohndienst für die absolute Musik, keineswegs um ein Zusammenwirken beider Künste, handle. —

Auf diesem Standpuncte steht im Wesentlichen Gounod, ein in Erfahrung und Theorie tüchtig gebildeter, mit großem compilatorischen Talente ausgestatteter Musiker.

In der Wahl der zu benutzenden Dichtung war er nicht blöde. Mit Rücksicht auf das in Frankreich in Mode kommende Interesse für deutsche Literatur griff er sans gêne in unverständig anmaßender Weise nach dem gewaltigsten deutschen Dichterwerke, nach Goethe's „Faust".

Ich kann hier, als zu weit führend, nicht näher auf die Frage eingehen, inwiefern der erste Theil des Goethe'schen Faust (denn nur dieser ist von Gounod benutzt) sich überhaupt zum Opernlibretto eignet. Die Verneinung der Frage erhellt schon daraus, daß die die einzelnen Scenen verbindende Grundidee, das in Faust individualisirte nimmer ruhende Streben nach Wissen, Kräften und Genüssen über die der menschlichen Natur gezogenen Grenzen hinaus, die durch das metaphysische Bedürfniß erweckte Begehrlichkeit, sich zwar rein lyrisch (ich verweise hier auf Richard Wagner's Faustouverture), nicht aber im Anschluß an die durch den Verstand auf die Phantasie des Zuhörers wirkende breite dichterische Ausführung musikalisch darstellen läßt.

Betrachten wir das vorliegende Opernlibretto der HH. Jules Barbier und Michel Carré, so müssen wir im Allgemeinen das Urtheil fällen, daß dasselbe ohne Verständniß

der Goethe'schen Dichtung, vom Gounod'schen Standpuncte aus aber mit viel Geschick bearbeitet ist. Es handelte sich zunächst um möglichste Beibehaltung der Goethe'schen Scenenfolge. Dieser Punct erscheint, hinsichtlich der Hauptscenen, als vollständig gewahrt (von besonderer Wichtigkeit war in dieser Beziehung der erste Act), und ist damit der Hauptzweck bei Auswahl der Dichtung schon erreicht. Die Handlung nimmt denselben Verlauf, die Hauptsituationen der Dichtung sind herübergenommen, das Publicum bringt seinen Goethe'schen „Faust" mit und denkt nicht daran, daß ihm nur ein nomineller Faust vorgeführt wird. Die zweite Hauptrücksicht, welche die Textverfertiger bei ihrer Bearbeitung zu nehmen hatten, war die auf die Vorführung scenischer Effecte gerichtete. Auch diese Aufgabe haben sie in anerkennungswerther Weise gelöst. Das erste Erscheinen Gretchens am Spinnrade, Fausts Entpuppung, das Schlußtableau des dritten Actes, die scenische Verwandlung im fünften Acte sind Effecte, deren sich Meyerbeer nicht zu schämen hätte. Die Dichtung selbst endlich ist, soweit dies irgend anging, der Musik dienstbar gemacht. Nur ihrer eigenen unverwüstlichen Widerstandskraft verdankt sie ihren theilweisen Triumph über den Componisten. Sie allein nöthigte denselben zu den im Eingang erwähnten Abweichungen von den Lehren der Schule, sowol hinsichtlich der ganzen Opernform, als in Bezug auf den Anschluß an die Dichtung im Einzelnen.

Was die Verarbeitung der einzelnen Scenen anbelangt, so bedarf es keiner besonderen Anerkennung, daß die lyrischen Scenen in den Vordergrund gerückt sind. Denn nach Wegfall der Grundidee der Dichtung, von welcher natürlich im Libretto keine Spur zu finden ist, bleibt nur die Liebesgeschichte mit ihren Freuden und Leiden als einziger, wenn auch nur schwach verbindender Faden übrig. Das Verhältniß Fausts zu Gretchen mit der ihm von Goethe gegebenen Bedeutung des Strebens nach dem Gipfel menschlichen Genusses bleibt uns freilich nicht, doch — eine gewöhnliche Verführung ist vielleicht für das Publicum noch anziehender. Mit der Liebesgeschichte tritt die Person der Margarethe mehr in den Vordergrund und man könnte zweifelhaft sein, ob sie nicht eigentlich Heldin des ganzen Stückes wird. Diese Auffassung hätte wenigstens das für sich, daß die Oper dadurch einen einigermaßen genügenden Abschluß erhielte.

Anerkennung verdient das Bestreben der Librettomacher, den Zusammenhang der Scenen durch Einflechten eines zweiten passiven Liebesverhältnisses Gretchens, sowie durch eine geschickte Erweiterung der Rolle Valentins zu kräftigen. Die erstere Idee ist augenscheinlich aus dem Spohr'schen Faust herübergenommen. Zum unglücklichen Liebhaber wurde der Student Sybel, welcher schon bei Goethe den Verkannten spielen muß, auserkoren.

Die Verschmelzung einzelner Goethe'scher Scenen ist zwar mit einer die Wirkung auf das größere Publicum wohl berücksichtigenden Theaterroutine geschehen, die betreffenden Scenen sind aber dadurch bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt. Einzelne tragische Scenen bestrebten sich die Textverfertiger durch Mitwirkenlassen von Chören der musikalischen Herrschaft gefügiger zu machen, außerdem haben sie durch Aufnahme neuer Chöre die Massenwirkung begünstigt. In wie weit der Componist hieraus Nutzen gezogen, werde ich unten weiter ausführen.

Was endlich die Charakteristik der einzelnen Personen anbelangt, so ist die plastische Individualität, wie sie Goethe denselben beigelegt hat, verschwunden. Der Grund davon ist theils die Sprödigkeit der Dichtung in Bezug auf ihre Fähigkeit, als Libretto zu dienen, theils der Unverstand der Bearbeiter. Faust sinkt zum sentimentalen und später erbärmlichen Liebhaber herab. Er bekommt nicht einmal eine Don Juan-Natur, seine Liebesgedanken nach der Verführung Margarethens werden vielmehr immer durch die Erinnerung an diese und die erwachende Reue unterdrückt. Margarethe ist französisirt und verliert damit fast jeden Goethe'schen Charakterzug. Daß sie durch die französischen Zuthaten: Coquetterie und dreistes Hingeben, gewonnen habe, wird Niemand behaupten wollen. Als vollständig verunglückt erscheint die umgemodelte Person des Mephisto. Die Bearbeiter wußten offenbar nicht recht, was sie mit ihm, der durch die Reduction des Verhältnisses zwischen Faust und Gretchen auf ein einfaches Liebesverhältniß eigentlich überflüssig geworden ist, anfangen sollten. Er wird bei dieser Unsicherheit als Hexenmeister in den verschiedensten Situationen benutzt. Er wird Chiromant, Bußprediger, Liebebeschwörer &c., von Goethe behält er nur das Kleid.

Von den Nebenpersonen ist Valentin am wenigsten verunstaltet, Frau Marthe wird dagegen zur gemeinsten Kupplerin.

Frankfurt a. M. C. W.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Berlin.

Aus der weiteren großen Musikmelange des verflossenen Monats habe ich durch die nachfolgenden Kritiken das Bedeutendste herausgesucht.

Im 3. Concert des Domchors unter Mus.-Dir. v. Herzberg's Leitung kamen folgende schon gehörte Musikstücke zur Aufführung: Dixit Joseph (6stimmig) von Orl. Lassus, Ave Regina für Männerstimmen von Menegalli, Adoramus von Corsi, Crucifixus (8stimmig) von Lotti, eine zweichörige Motette, angeblich von J. Seb. Bach (ihr Toninhalt wie die Stimmführung sind aber anti-Bachisch), Offertorium von Mich. Haydn, 31. Psalm von Otto Nicolai. Dazwischen spielte Hr. F. Bendel, über dessen Virtuosität wir schon berichtet, Händel'sche Variationen und den 1. Satz der Sonate pathétique von Beethoven. In den Knabenstimmen waren öftere unsichere Einsätze und Distonationen bemerkbar. Allerdings hat es seine sehr großen Schwierigkeiten, bei dem steten halbjährigen Abgang, Wechsel und Zuwachs der Knabenstimmen immer die gewohnte künstlerische Reinheit zu erzielen, durch welche dieser Chor sich bis jetzt seinen weltberühmten Ruf und Nimbus erhalten hat. Von Hrn. v. Herzberg's Energie und gutem Streben erwarten wir, daß der Chor, da leider der Gründer und erste Director desselben fast hoffnungslos darniederliegt, diesen Nimbus nicht verliere. — Hr. Mus.-Dir. Vierling, der Dirigent des hiesigen Bachvereins, brachte in seinem 2. Abonnementconcerte auf Verlangen noch einmal die im ersten Concerte aufgeführte Seb. Bach'sche Cantate „Ich hatte viel Bekümmerniß" und außerdem 3 kleinere Cantaten desselben Meisters auf das Fest der Himmelfahrt Christi „Wer da glaubet und getaufet wird"; „Die Könige von Saba"; am Reformationsfeste „Ein feste Burg &c." und den „Krönungspsalm" von Händel zur Aufführung. Noch nie haben wir seit dem Bestehen dieses Vereines von demselben, in Betreff der schwierigen chorischen und polyphonen Musikstücke, eine vollendetere Aufführung gehört, als

an diesem Tage. Da wir nicht auf alle Einzelheiten eingehen können, so wollen wir wenigstens bemerken, daß sämmtliche Chöre vorzüglich gingen, das hohe Tenor-Solo in der Cantate „Die Könige von Saba", wenn auch mit etwas forcirter Stimme, doch ohne Unschönheit vom Hrn. Domsänger Geyer gesungen und die Begleitung vom Liebig'schen Orchester sehr correct und discret ausgeführt wurde. —

Die fünfte Liebig'sche Soirée im Saale der Singakademie brachte bei vollem Hause am 14. Februar die Ouverture zu „Athalia" von Mendelssohn, C dur-Symphonie von Beethoven. Ein Violin-Concert von R. Wüerst, welches in seiner Originalität des Principal-Satzes auch durchweg eine effectvolle orchestrale Ensemblewirkung aufzuweisen hat, wurde von unserem genialen Laub mit Meisterschaft unter großem Beifall gespielt. Der Componist leitete sein Werk selbst. Hr. Capellmeister Dorn brachte in dieser Soirée unter seiner gewandten Leitung eine Symphonie von sich, welche er „Sinfonia giojosa", eine launige, scherzhafte nennt, zur Aufführung. Mit Rücksicht auf diese Devise ist dasselbe ein höchst gelungenes Werk des anderweitig bedeutsamen Tonsetzers. — Hr. Mus.-Dir. Jul. Schneider hatte mit seinem Gesangvereine und der Königl. Orchesterclasse am 16. Febr. in der erleuchteten Domkirche zur Gedächtniß- und Trauerfeier für den hochseligen König eine Trauercantate seiner Composition für Soli, Chor und Orchester mit dem Texte von Dietrich Koenemann und das Mozart'sche Requiem zur Aufführung gebracht. Die großen, weiten Räume dieses Gotteshauses waren gedrängt voll und die Einnahme zu wohlthätigen Zwecken bestimmt. Weil der Dichter dieser Trauercantate aus tiefster Innerlichkeit die Sprache des Herzens für die Regententugenden des hochseligen Königs redet, so hat im Allgemeinen der Componist, wenn nach dem Texte auch größere Formenverschiedenheit und mehr polyphoner Styl zulässig gewesen wäre, es doch verstanden, die Grundstimmungen der Dichtung lyrisch zu erfassen und häufig im Vocal- und Instrumentalpart wirkungsvoll zur musikalischen Gestaltung zu bringen. Namentlich gilt das von den Chören und ganz besonders von den beiden letzten. Als Solisten betheiligten sich in den Einzel-Terzett- und Quartett-Gesängen bei der Cantate außer Frl. Th. Schneider (Tochter des Dirigenten), die namentlich durch die warm empfundene Einleitungs-Arie als Sopranistin ihre hübschen Stimmmittel zweckmäßig entfalten konnte, noch Frl. Baer (Alt) und die HH. Domsänger Geyer (Tenor) und Hofopernsänger Zschiesche (Baß) mit ihren gediegenen Gesangsleistungen. Die Chöre, wenn auch nicht zu stark besetzt, erfreuten durch ihre wirkungsvolle Correctheit. Ebenso war dies beim Mozart'schen Requiem der Fall. Frau Herrenburg-Tuczek sang in demselben mit inniger Hingebung und prächtiger Stimmfülle den Sopran-Solopart, während die oben genannten Sänger mit ihren Leistungen nicht hinter derselben zurückblieben. Der Orchesterbegleitung fehlte nach Reinheit der Stimmung und Bestimmtheit der Einsätze das künstlerische Aroma.

Im zweiten Abonnement-Concerte führte die Singakademie am 20. Februar unter Leitung ihres ersten Directors, des Prof. Ed. Grell, eine 16stimmige Messe desselben auf. Seit den Zeiten der alten italienischen Meister und Contrapunctisten hat wol, mit wenigen Ausnahmen, kein Componist es versucht und gewagt, ein solches Logarythmen-Exempel in seinen chorischen Klangmassen zu 4 Chören und 16 Solostimmen zu lösen. Die Aufführung war eine untadelhafte. — Obgleich Hr. F. Bendel zu seiner Matinée eine Menge Billette in eigener Person ausgeschickt, so hat der Berichterstatter d. Bl. doch keins erhalten. Eine dreiactige komische Oper: „Junker Habakuk", von unserem gewandten Liedercomponisten Aug. Schäffer componirt, ist im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater bereits mehrfach zur Aufführung gelangt. — Taglioni's neuestes, phantastisches Ballet in drei Acten und sechs Bildern: „Ellinor: oder Träumen und Erwachen" mit der Musik von P. Hertel, steht als choreographisches Prachtwerk nicht höher als „Flick und Flock". Das letztere ist sogar in musikalischer Beziehung von größerem Originalwerthe, da uns in „Ellinor" meist nur Variirungen und Uebertragungen längst gekannter Volkslieder mit einem neuen Firniß aufgetischt werden. Die Gropius'schen und Schoppe'schen Decorationen sind wahrhaft feenhafte Zauberpanoramas. Aus diesem Grunde wird Jedermann gern einmal dies Ballet sehen.

Th. Rode.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Am 12. März schloß das zehnte Concert des Musikvereins Euterpe im Hauptsaale der Buchhändlerbörse den Reigen dieser Saison. Wir sehen dankbar auf die große Zahl der diesmaligen Genüsse zurück; wir sind uns bewußt, in dieser ganzen Saison stets nur das Künstlerische in künstlerischer Weise gehört zu haben; wir finden ein Repertoir nach den Forderungen des unparteiischen, weitsichtigen, ernstlich prüfenden Geschmackes angeordnet und eine Leitung, die aus nur halb oder wenig entwickelten Kräften ein vortrefflich geübtes Orchester in kürzester Frist herangebildet hat — für alles Dies nochmals unsre wärmste Anerkennung! Der Musikverein Euterpe hat die Aufgabe übernommen, in unsrer Stadt das geistige Gewicht der Musik, die innere Entwickelungsfähigkeit mit hohem Ernste zur Geltung zu bringen, er hat die Verläumdungen und Entstellungen der vereinzelten Böswilligen und Neider nicht gescheut, mit dem Muthe guter Ueberzeugung ist er den sonstigen hiesigen Concertinstituten in wesentlichen Puncten vorangeschritten — auch dafür zollen wir ihm Dank und Anerkennung. Möge nun auch fernerhin die Betheiligung des Publicums eine so überc[illegible] chung der gesteckten Aufgabe wird nicht fehlen. — Frl. Emilie Wigand von hier zeigte am genannten Abend in der ersten Scene des 2. Acts aus „Tannhäuser" und zwei Liedern von Schumann: „Er, der Herrlichste von Allen" und „Widmung", wie bedeutende Wirkung sie mit ihrem klangvollen, umfangreichen Organe stets erzielen wird, wenn sich zu diesen vorzüglichen äußeren Mitteln ein sicherer Vortrag, eine ungefesselte Wärme des Vortrags gesellt, wie das diesmal namentlich in der „Widmung" von Schumann der Fall war. Frl. Wigand wurde nach jedesmaligem Auftreten stürmisch gerufen. Einen sehr wackeren Künstler lernten wir in dem Violinspieler J. M. Grün aus Weimar kennen. In Beethoven's Concert wußte er nicht allein des Technischen Meister zu werden und in den Cadenzen jede Art von Virtuosität brillant zur Erscheinung zu bringen, neben dem vollen Klang seines Instrumentes trat auch die Seele dieses Werkes hervor, jede Nuance fand ihre Betonung, jeder Satz seine eigenthümliche charakteristische Färbung. In Vieuxtemps' Air varié erfreute uns besonders die maßvolle und dabei doch fein pointirende Vortragsweise. Auch Hr. Grün wurde beide Male gerufen. Das Orchester spielte die Tannhäuser-Ouverture — natürlich unter donnerndem Applause — [illegible] in Beethoven's A dur-

Symphonie, wie sein intelligenter Führer Hr. v. Bronsart es verstanden, schon jetzt bis zu anderswo kaum beachteten Nuancirungen in Tempowechsel, Betonung und Ausdrucksweise vorzubringen. Die Symphonie ging vorzüglich und bildete somit den würdigen Schluß der ganzen Saison. P. L.

Leipzig. Das 18. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 7. März erhielt durch den Violinvirtuosen Hrn. Lotto aus Warschau ein in äußerlicher Hinsicht vor allen diesjährigen ausgezeichnetes Gepräge. Der noch sehr jugendliche Künstler entwickelte im ersten Satz des Vieuxtemps'schen Edur-Concerts und den Palpiti von Paganini eine Technik, die an das Höchste hinanreicht. Leidenschaftlichkeit, pointirende Wiedergabe bei einiger Neigung zur Uebertreibung sind die bezeichnenden Eigenschaften; das gleichmäßigste Staccato in herabsteigenden Läufen, die äußerste Ungezwungenheit in allen erdenklichen Griffarten und Klangnuancirungen bei großer Fülle des ursprünglichen Tons die bedeutendsten technischen Puncte seines Spiels. Daraus dürfte dann für jeden mit der virtuosen Technik Vertrauten schon hervorgehen, daß wir es mit einer Capacität zu thun haben, die nach Ole Bull's, Bazzini's Weise die Menge stets enthusiasmiren wird; ob auch die gewichtigere geistige Seite der Kunst in ihm zur Erscheinung gelangen wird, möge eine spätere Zeit entscheiden. Bis jetzt hat Lotto uns mit seinem Vortrage des Carnevals von Venedig in der am 8. d. Mts. stattgefundenen Abendunterhaltung im Conservatorium bewiesen, daß er in Hinsicht auf Technik keine Concurrenz zu scheuen hat. Ein zweiter Gast am genannten Abend war Frau Caggiati-Tettelbach, königl. Hofopernsängerin aus Hannover. Sie sang die Ocean-Arie und die Arie: „Hohe Götter" aus „Jessonda" mit leidenschaftlicher Auffassung und Ueberwindung jeder Schwierigkeit; ihr Vortrag, ursprünglich für die Scene geeignet, ließ freilich in der Jessonda-Arie etwas mehr Ruhe zu wünschen übrig. — Das Orchester allein zeigte in der zu Anfang gespielten Cdur-Symphonie von Beethoven, daß es im effectuirenden Betonen ebenso hervorragend, wie nicht selten im großen Zusammenspiel herzlich nachlässig ist. — Den zweiten Theil füllte Mendelssohn's „Antigone", die Soli gesungen von den HH. Wiedemann, Dr. Langer, Scharfe und Gebhard, die Chöre von den Mitgliedern des Pauliner Sängervereins, die verbindenden Worte gesprochen von Frau Wohlstadt und Hrn. Hanisch. Die Ausführung war durchweg anerkennenswerth.

Leipzig. Am 6. März hatte Hr. Joh. Zschocher die Jahres-Prüfung seiner Zöglinge im großen Saale der Buchhändlerbörse veranstaltet. Das in letzter Zeit bedeutend sich erweiternde Institut zählt bereits gegen 100 Schüler, und es verdient auch wirklich eine solche rege Theilnahme. Solidität der technischen Schule, präcises Ueben, ein inniges Zusammenleben und öfteres Zusammenspiel der Zöglinge sind ebensoviel treffliche Mittel zur gründlicheren musikalischen Ausbildung; so legt Zschocher mit Recht ein Gewicht auf den gleichzeitigen Vortrag zwei- oder vierhändiger Piecen auf 3 bis 4 Instrumenten, die guten Früchte dieser Methode zeigten sich am oben bezeichneten Abend auf das Erfreulichste. Die Literatur der vorgeführten Tonstücke umfaßte so ziemlich alle Hauptvertreter schulgemäßer Musik von Mozart bis auf die neueste Zeit und gab auch nach dieser Richtung dem praktischen Sinne des Leiters ein gutes Zeugniß. Für die hiesigen Familien ist das Institut nach allen Seiten warm zu empfehlen.

Wien. Hellmesberger's zweiter Quartettcyclus ist beendet und hiermit ein Abschluß für diese Concertsaison gegeben. Die Kritik hat demzufolge — wenigstens nach dieser Richtung hin — ein endgültiges Wort frei. Ueberblickt man das Programm der zweiten Reihe dieser Quartettabende, so fällt hieran ein ultraconservativer Zug befremdend, ja bestürzend auf. Manches in Hellmesberger's letztem Programm wird als Ganzes sich freilich immer auf der Zeithöhe erhalten. Hierher gehört ohne Einschränkung Haydn's F dur-Quartett und Mozart's G moll-Quintett; in dieselbe Reihe unvergänglicher Mustergültigkeit zählen Werke gleich dem C dur-Quartette (Op. 59, Nr. 3), dem Es dur-Trio (Op. 70, Nr. 1) und dem tiefprophetischen, wunderwürdige Verklärungstöne ausstrahlenden Cis moll-Quartette Beethoven's. Auch Mendelssohn's Octett und Schumann's A moll-Quartett sind echte Perlen. Allein es fragt sich weiter: hätten nicht Werke von Brahms, Kirchner, Sahr, Rubinstein, Frank, Raff u. A. mindestens das Recht, gehört zu werden? Durch die Aufführung alles Vernommenen ging — wie immer — der Zug strenger, gewissenhafter Partiturtreue und das erfreuliche Kennzeichen einer bis in das Einzelnste feinen, geschmackvollen Betonung. Diese letztere war jedoch nur selten frei von dem Makel einer gewissen, allzu ängstlichen Detailarbeit, und von dem Gebrechen eines zu weichen Farbentones. Namentlich sträubt sich Beethoven gegen ein so unmännliches, ja, um es rund herauszusagen, im schlechten Sinne weibisches Gebahren. Seine Werke wollen mit kräftigen Pinselstrichen hingestellt sein. Ich sage dies unbeschadet der technischen Glanzseiten, der oft blendend geistreichen Apercus und der im Ganzen wie in allem Einzelnen vollendeten Anmuth des Tones und declamatorischen Ausdruckes, dem jederzeit erfreuenden, ja stellenweise sogar packenden Lebensnerve des in seiner Art trefflichen Hellmesbergerschen Quartettes. Unter den Pianisten hat sich in diesen Kammermusikabenden zu wiederholten Malen ein junger Künstler, Namens J. Weidner, durch große Reife der technischen Durchbildung, wie durch eine ebenso verständige als seelenhafte Auffassung und Wiedergabe vortheilhaft eingeführt. Diesem zunächst sind die HH. Dachs und Epstein ob ihres correcten Vortrages lobend zu erwähnen. Gleichwol scheint mir die Bemerkung an der Zeit, wie sehr es im Allgemeinen noththäte, den allzuweichlichen Farbenton des süddeutschen Clavierspiels mit jenem männlicheren norddeutscher Vortragsweise zu verschmelzen. v. Bülow und Tausig dürften in dieser einen Beziehung allen unseren hiesigen Pianisten zum Vorbilde dienen. Hier wie überall gilt sowol das Schiller'sche: „Strenge mit dem Zarten", als das Beethoven'sche: „Die Musik müsse dem Manne Feuer aus dem Geiste schlagen." Der oben rühmend erwähnte J. Weidner steht unter Wiens Clavierspielern diesem Urbilde mannhafter Betonung — die ja das Milde durchaus nicht ausschließt — zur Stunde am Nächsten. Wolle er sich hierin zusehends vervollkommnen! — Nächstens werde ich Ihnen über Rubinstein's Oper berichten. Ich habe mir bis jetzt noch keinen festen Standpunct der Beurtheilung dieses bis jetzt nur ein einziges Mal bei übervollem Hause, also unter höchst unerquicklichen Nebenumständen, aufgeführten Werkes sichern können. Vorläufig halte ich den glänzenden Erfolg, dessen das Werk nach erster Darstellung theilhaftig geworden, für eine That der allezeit geschäftigen Claque oder Reclame. Doch — wie gesagt — dies nur vorläufig und nicht als festes Endergebniß. Das Weitere und Bestimmtere nach mehrmaligem Hören der über drei Stunden spielenden und wahrhaft herkulischen Arbeiten den Sängern wie dem Chore und Orchester aufbürdenden Oper. S.

Cöln. Am 26. Februar erfreute uns Frl. Ingeborg Starck in Folge erhaltener Einladung durch ihre Mitwirkung in einer Kammermusik-Soirée. Sie spielte die Sonate Op. 111 von Beethoven und Bach's chromatische Phantasie und Fuge, beide Werke mit durchgreifendem Erfolge. Glänzender noch war der Succes in einem besonderen Concert, welches Frl. Starck mit Unterstützung der HH. Capell-M. Ferd. Hiller, Concert-M. v. Königslöw und des Hrn. Breuer am 7. März veranstaltet hatte. Es kamen zur Aufführung: Trio von Beethoven, vorgetragen von Frl. Starck, Hrn. v. Königslöw und Hrn. Breuer, Variationen für zwei Pianoforte von Schumann, vorgetragen von Frl. Starck und F. Hiller. Die Concertgeberin allein spielte: Pastorale von Field, Gavotte von J. S. Bach, Ungarische Rhapsodie von Liszt, Nocturne von Chopin, Valse-Caprice von F. Schubert und Liszt, Andante spianato und Polonaise von Chopin. Nach jedesmaligem Auftreten war der Applaus ein enthusiastischer und allgemeiner. Hr. v. Königslöw spielte die Romanze von Reinecke und eine Bach'sche Gavotte. Der Gesang war durch Frl. Minna Lübecke von hier vertreten.

Eßlingen. Am 1. Juli 1860 ist der Musikoberlehrer und Musikdirector J. G. Frech am königl. Schullehrer-Seminar dahier in den von ihm gewünschten Ruhestand zurückgetreten, nachdem derselbe vom Jahre 1811 an in ununterbrochener Weise mit der musikalischen Ausbildung der Zöglinge dieses Seminars sich beschäftigt hatte. An seine Stelle wurde der als Componist von Orgel- und Claviersonaten bekannte Chr. Fink, früher Zögling des Conservatoriums in Leipzig sowie des Hoforganisten Schneider in Dresden, berufen. In zwei Concerten, die derselbe seit seiner Thätigkeit hier gegeben hat, haben wir Gelegenheit gefunden, seine Richtung und seine Leistungen näher kennen zu lernen. Das erste Mal erfreute er uns in einem Kreis eingeladener Gäste durch eine musikalische Production am 27. September 1860, die zu Ehren der Geburtstagsfeier unseres Königs von dem Seminar veranstaltet war. Das Programm enthielt damals folgende größere und kleinere Tonstücke: Psalm: „Froh wollen heute wir" für Solo, Chor und Orchester von Marcello; große Fuge in G moll für Orgel von J. S. Bach (gespielt von Fink); Männerchor: „Wem Gott will rechte Gunst erweisen" von Mendelssohn; Sopran-Arie: „Jerusalem ꝛc." aus „Paulus" von Mendelssohn; gemischter Chor: „Der du bist drei in Einigkeit" von Frech; Männerchor: „Wohl denen, die den Herrn suchen" von Mendelssohn; Orgelsonate Nr. 2 Es dur von Chr. Fink; „Macht hoch die Thür", Motette von Hauptmann; Männerchor: „O Thäler weit" von Schletterer; Symphonie in C moll von Beethoven (vierhändig); „Richte mich Gott", 43. Psalm für achtstimmigen Chor von Mendelssohn. Das zweite Mal erfreute uns Musik-Dir. Fink durch eine Aufführung am 14. Februar 1861.

Das Programm für diesen Tag enthielt Folgendes: Chor: „Wie der Hirsch schreit" aus dem 42. Psalm von Mendelssohn, mit Orchesterbegleitung und Orgel; Große Fuge (A moll) für Orgel von J. S. Bach; Allegretto aus der vierten Orgelsonate von Mendelssohn, vorgetragen von Chr. Fink; Männerchor: „Hosianna", Doppelchor von Hillmer; Claviersonate (A moll) Nr. 1 aus Op. 16 von Chr. Fink, vorgetragen von einem Seminarzögling; Männerchor: „O Schutzgeist" von Mozart; Variationen für zwei Claviere von Schumann, vorgetragen von Fink und Burkhardt; Trio für Violine, Bratsche und Pianoforte von Mozart; Gebet: „Verleih uns Frieden" von Mendelssohn; Quartettsatz für Streichinstrumente von Mozart; Männerchor: „Des Klausners Pfingstmorgen" von Frech; Ouverture zu „Egmont" von Beethoven, vierhändig auf dem Clavier gespielt von Fink und Burkhardt. Wir fühlen uns nicht berufen, die Ausführung der Programme im Einzelnen zu beleuchten, aber das müssen wir doch constatiren, daß die Anwesenden jedesmal die Räume des Seminars, wo beide Aufführungen stattfanden, mit größter Befriedigung verlassen haben, weil sie in ihren Erwartungen, die zum Theil nicht gering waren, sich übertroffen sahen. Wir wünschen, daß Hr. Fink auf der betretenen Bahn rüstig fortschreite und ein namhafter Erfolg seines Strebens bei der musikalischen Bildung der Seminarzöglinge wird nicht fehlen.

Chemnitz. Vom Monat Februar ist von hier aus zu berichten: Kirchenmusik in der Jacobi- und Johanniskirche: Der 137. Psalm von Vierling und Chor (a capella) von Neithardt. — Zweites Abonnementconcert des Stadtmusik-Dir. Mejo: Symphonie von Gade (C moll) und Ouverture von Beethoven, Op. 115. Recitativ und Arie aus „Semele" von Händel, Lieder von Dürrner und Schubert und Arie aus der „Favoritin" von Donizetti, gesungen von Frl. Clara Hinkel; Concertino eigener Composition und Souvenir de Spaa von Servais, gespielt von C. Davidoff aus Leipzig. — Vierte Matinée des Musik-Dir. Schneider: Quartett (Op. 3) von W. H. Veit, vorgetragen von den HH. Meyer, Thümer, Büchner und Schneider; Lieder für gemischten Chor von Dürrner und Rebling, gesungen vom Kirchenmusik-Sängerchor, und Octett von Mendelssohn. — Soirée musicale des Pianisten Arthur Hänsel, der sich hier als Lehrer des Pianofortespiels niederzulassen gedenkt, unter Mitwirkung der HH. Schäfer und Schneider und zweier Dilettanten: Trio D moll von Schumann, „Wanderer" von Schubert, Sonate Fis dur von Beethoven, Präludium H moll von Bach, Impromptu von Chopin, Phantasiestück von Hänsel, Ländliches Lied von Schumann und Morgenwanderung von Krigau für zwei Soprane, Liebeslied und Ernani-Phantasie von Fr. Liszt, Rondeau brillant in H moll für Pianoforte und Violine von Fr. Schubert. — Geistliche Musik der vereinigten Cantoratschöre unter Leitung der Cantoren Winkler und Nietsche: Choral; Chor von Winkler; Chöre für Männerstimmen von Klein und Kücken; Hymne für eine Sopranstimme von Mendelssohn; Phantasie für Orgel und eine Baßposaune von Fr. Belcke und „Vater unser" von Fesca. — Die Oper, leider in diesem Jahr den mäßigsten Ansprüchen nicht genügend, brachte „Adlers Horst", „Liebesring" von Dörstling und „Czaar und Zimmermann."

Plauen. In den letzten beiden Monaten fanden hier wieder zwei größere Concerte statt. Das erste, am 31. Januar, brachte uns den 42. Psalm von Mendelssohn; zwei Lieder ohne Worte von demselben; „Heimweh" von Schumann; Ouverture zu „Alphons und Estrella" von Fr. Schubert und „Egmont" von Beethoven. Frau Hedwig Leipoldt von hier hatte die Sopran-Soli im 42. Psalm und die Partie des Clärchens im „Egmont" übernommen. Sie bewährte sich aufs Neue als kunstgeübte Sängerin und erhielt darum mit Recht reichen Applaus. Die Chöre wurden von dem Seminarchore, das seit einiger Zeit gesunder und frischer auflebt, recht brav ausgeführt. Das Orchester spielte mit Correctheit und Präcision. Der declamatorische Theil im „Egmont" war in der Hand des Hrn. G. Heubner von hier sehr gut vertreten. — Das dritte Winterconcert in der „Erholung", am 27. Februar, ist die zweite Novität, von der zu berichten ist. Zur Aufführung kam „Erlkönigs Tochter", Ballade für Solo, Chor und Orchester von Gade; Ouverture zu „Ferd. Cortez" von Spontini; Arie aus „Paulus": „Gott sei mir gnädig ꝛc." von Mendelssohn; zwei Lieder am Pianoforte: „Frühlingsbotschaft" von Schubert und „Frühlingsnacht" von Schumann; den Schluß bildete Grande Valse für eine Sopranstimme mit Orchesterbegleitung von Luigini Venzano! Die Partie des Oluf in „Erlkönigs Tochter", sowie die Paulus-Arie und die beiden Lieder am Pianoforte sang Hr. Concertsänger G. Scharfe aus Leipzig. Es folgt ihm von hier aus die vollste Achtung nach, wie er sie als ein tüchtiger Künstler verdient. Die Partie Olufs Mutter vertrat Frau Hedwig Leipoldt von hier ebenfalls vortrefflich. Der hiesige Musikverein besetzte die Chöre und leistete sehr Anerkennungswerthes.

Halle. Am 4. März gaben die HH. Röntgen, John, Hermann und Davidoff im Saale des Kronprinzen ihre zweite Soirée für Kammermusik. Das Programm bestand aus: Mozart's D dur-Quartett, Beethoven's Trio in G dur (Op. 9) und Beethoven's F dur-Quartett (Op. 59, Nr. 1). Sämmtliche Werke, besonders auch das für Zusammenspiel sehr schwierige Quartett Beethoven's, wurden in künstlerischer Weise vorgetragen und von dem zahlreichen Auditorium mit ungetheiltester Aufmerksamkeit und lautem Beifall aufgenommen. Noch steht uns von genannten Herren eine dritte Quartett-Soirée in Aussicht.

J. H.

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. In Blankenburg am Harz wurde der zweite Theil von Sattler's Oratorium „Die Sachsentaufe" unter Leitung des Componisten und das Loreley-Finale von Mendelssohn aufgeführt. In der letzten Symphoniesoirée der königl. Capelle in Berlin gelangte eine Ouverture von Taubert „Aus tausend und eine Nacht", im Gürzenich zu Cöln die Iphigenien-Ouverture von B. Scholz zur Aufführung.

In Breslau wurde unter Leitung des Organisten Bröer Händel's selten gehörter „Belsatzar" aufgeführt. Unter den Solisten hat sich Frau Dr. Damrosch am meisten hervorgethan.

Im letzten Privatconcert zu Bremen gelangte „Idomeneus" vollständig zur Aufführung.

Musikalische Novitäten. Das von den Musiklehrern allseitig als vortrefflich anerkannte Mozart-Album für die Jugend, 28 kleine Tonstücke in fortschreitender Folge (Verlag von C. F. Kahnt in Leipzig) ist soeben bei geschmackvollster Ausstattung in neuer Auflage erschienen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Dem Cantor W. A. Müller in Dresden ist vom Könige Wilhelm I. von Preußen für die Composition: Trauermarsch, den Manen des hochseligen Königs gewidmet (Verlag von Fr. Bartholomäus in Erfurt), die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft mit dem Bildniß des regierenden Königs verliehen worden.

Concert-M. Singer zu Weimar hat einen Ruf als Concertmeister nach Stuttgart erhalten, und denselben angenommen. Er wird Weimar bereits Ende April d. J. verlassen, um hierauf sofort in seine neue Stellung in Stuttgart einzutreten.

Vermischtes.

In Paris kam am 8. März vor dem Civil-Tribunal ein Proceß des Hrn. Richard Lindau gegen die Direction der Großen Oper und Richard Wagner zur Verhandlung. Hr. Lindau hatte verlangt, daß sein Name als Uebersetzer des „Tannhäuser" auf dem Anschlagzettel und im Libretto genannt werde, während die Gegenpartei diese Ehre für Hrn. Nuitter, einen der deutschen Sprache nicht mächtigen französischen Schriftsteller, in Anspruch nahm. Wagner hatte die Uebersetzung Lindau's für gut erklärt, die Direction der Großen Oper aber, welche die Lindau'sche Uebersetzung von Nuitter theilweise in Reime hatte bringen lassen, fand dieselbe nicht anwendbar, welcher Ansicht sich merkwürdiger Weise auch ein Hr. Roche, Mitarbeiter Lindau's, anschloß. In Folge dessen sprach sich das Gericht gegen Lindau aus, der jetzt nur eine noch festzusetzende Entschädigung erhalten soll. — Marie vertrat Lindau, der Deputirte Ollivier Richard Wagner und die Direction der Großen Oper.

Der Orgelbauer W. Boden in Halberstadt hat die sogenannten Spring- oder Kegelladen in Orgeln dadurch wesentlich verbessert, daß er statt der Tausende von Winkeln nur Wellen mit Aermchen zur Hebung der Kegel anwendet. Der Mechanismus ist dadurch bedeutend vereinfacht, sicherer und dauerhafter.

Den Schülern des Leipziger Conservatoriums von früher und jetzt theilen wir mit, daß durch die Verlagshandlung von C. F. Kahnt in Leipzig eine vor Kurzem erschienene lithographische Ansicht des Conservatoriums und des Gewandhauses (aus der Vogelschau) zu beziehen ist, die sich durch ihre Treue als Andenken bestens empfiehlt. Der Preis ist 10 Ngr.

Von unserem geschätzten Mitarbeiter Th. Rode theilt die Berliner Spener'sche Zeitung in ihrer Nummer vom 27. Februar einen interessanten Aufsatz über „König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen als Vertreter und Förderer der Tonkunst" mit

Kritischer Anzeiger.

Kammer- und Hausmusik

Für Pianoforte.

Woldemar Bargiel, Op. 11. Marsch und Festreigen, zwei Stücke für Pianoforte. Breslau, Leuckart. Nr. 1. Marsch. Pr. $12^1/_2$ Ngr. Nr. 2. Festreigen. Pr. $12^1/_2$ Ngr. Complet Pr. 25 Ngr.

———, Op. 19. Phantasie (III.) für Pianoforte. Ebendas. Pr. 1 Thlr. $17^1/_2$ Ngr.

Die „zwei Stücke“ des 11. Werkes sind in richtiger Ansicht des eigentlichen Wesens dieser Charaktergattung auf breiter orchestraler Basis ausgeführt und wir irren jedenfalls nicht, wenn wir annehmen, daß eine Uebertragung für Orchester diese Compositionen auf ihren eigentlichen Boden verpflanzen würde. Beiden Tonstücken ist das Gepräge einer anmuthigen Romantik aufgedrückt: männliche Kraft vereint mit ritterlicher Grandezza und sporenklingender Gravität auf der einen Seite, weiblicher Liebreiz und zartes Minnen andrerseits, was durch die gegensätzlichen Motive zu wohlthuendem, anschaulichem Ausdrucke kommt. Recensent versetzte sich beim Spielen des Marsches unwillkürlich in die alterthümlichen Hallen irgend eines Stammsitzes und sah im Geiste jene Gestalten stolzer Männer und Frauen heranschreiten und sich rüsten zu einer außergewöhnlichen Festlichkeit, jene Gestalten, wie sie aus dem „Sängerkrieg“ lebendig in der Erinnerung haften. Der „Festreigen“ weist auf ein heiteres Ereigniß und auf frohe Stimmung hin. Wenn schon aus beiden Tonstücken Reife und Selbstständigkeit des musikalischen Schaffens ersichtlich ist, so lernen wir Woldemar Bargiel nichtsdestoweniger als Epigonen der Schumann-Mendelssohn'schen Muse kennen, eine Wahrnehmung, die dem wohlbefriedigenden, poetischen Eindrucke seiner Musik keinen Eintrag thun kann. — Weniger, und nur in den weicher gehaltenen Stellen, macht sich dieser Einfluß geltend in der „III. Phantasie“ Op. 19, einem breit angelegten und weit ausgeführten Tonstücke von kräftig energischem Charakter. Die Composition besteht aus drei Sätzen und schließt sich demnach der Sonatenform an; der innere Bau der einzelnen Sätze gestaltet sich, dem Inhalte des Tonwerkes entsprechend, freier und selbständiger. Maestoso beginnend, entwickelt der erste und musikalisch bedeutsamere Satz seinen Inhalt aus einem prägnanten, ausdrucksvollen, aus nur wenigen Noten bestehenden Motiv:



Der verminderte Quartenschritt ist bezeichnend: es spricht sich Willenskräftigkeit in dem Gedanken aus, und daß derselbe musikalisch bildsam und entwicklungsfähig sei, zeigt sich im Verlaufe des Tonwerkes bald. Mit düsterer harmonischer Unterlage, etwas verändert wiederkehrend, durch Octaven gesteigert, von langen Fermaten in dem begonnenen Laufe mehrmals aufgehalten, wie überlegend, die Kraft prüfend, erweitert sich derselbe, durch einen lang anhaltenden Orgelpunct sich rüstend, späterhin mehrere Nebenthemas aufnehmend, zu einem im Tempo und Ausdrucke sich steigernden Tonsatz von nicht gewöhnlicher Gestaltungstüchtigkeit. Das darauf folgende Andante, mit einem später immer verändert wiederkehrenden choralmäßigen Satz beginnend, ergeht sich in beschaulicher Ruhe und wirkt sehr günstig durch Klarheit des Ausdrucks und gesangvolle Themen, ohne sonst durch große Erfindung oder durch rhythmische und harmonische Eigenthümlichkeiten sich auszuzeichnen. Der letzte Satz, $^4/_4$ Tact C dur, zeigt schon im Anfang, obwol nur in mäßiger Bewegung beginnend, Neigung, ein rasch pulsirendes Leben zu entwickeln; bald streift er auch die Fesseln des molto moderato ab und stürmt in eilenden Triolenfiguren unaufhaltsam dahin, um endlich nach mannigfachen effectvollen Steigerungen in einem 22 Tacte langen Epilog (tranquillo) wie in stolzer Selbstzufriedenheit das Tonwerk ruhig und kräftig abzuschließen. Zeigt die im Ganzen minder bedeutende Erfindung auch dieses Satzes keine urkräftige Begabtheit, so darf diese Phantasie (Johannes Brahms gewidmet) gleichwol Anspruch auf Beachtung machen und wird im Concertsaal nicht verfehlen, den Eindruck einer nicht gewöhnlichen Tondichtung hervorzubringen. Die Ausführung bedingt vollständige technische Beherrschung des Instrumentes. G. R.

Musik für Physharmonika.

C. H. Lickl, Op. 86. Harmonie-Stücke für Physharmonika oder Harmonium. Wien, Wesseli und Büsing. Zwei Hefte. Pr. 15 Ngr.

Die Bedeutung des Titels dieser Tonstücke bleibt räthselhaft. Dem Referenten erscheinen dieselben einfach als Lieder ohne Worte, bald breiterer, bald gedrängterer Ausführung. Es steckt viel Musik in ihnen. Diese ist zwar nicht überall von gleicher Bedeutung. Bald geht sie in die Tiefe, bald wiegt sie sich auf glattem Salonboden hin und her. Offenbar angeregt durch die besten Erscheinungen der Kammermusik älterer wie neuerer Zeit, giebt Lickl's gewandte Feder in diesem erst zum zweiten Hefte gediehenen periodischen Werke überall Natürliches, aus dem vollen Musikmenschen Hervorgekommenes. Aus der Gliederung des Ganzen zu schließen, scheint das Werk Unterrichtszwecken gewidmet. Es verfolgt einen Stufengang vom Leichteren zum Schwierigeren in der Spiel- und Vortragsweise. Auch deutet die genau festgehaltene Abstufung der einzelnen Stücke nach dem Quartencirkel der Tonarten auf eine pädagogisirende Absicht des Verfassers hin. Dieser Stufengang bestimmt auch den Charakter der einzelnen Nummern. Das erste Heft spricht zumeist in alldurchsichtiger, vornehmlich Mozart'scher Redeweise. Im zweiten Hefte zeigen sich indeß schon glücklich aufgegriffene Einflüsse Mendelssohn'scher, ja selbst Schumann'scher Richtung. So bleibt denn — bei dem Formengeschicke und dem unbefangenen Künstlergeiste des Componisten — für den Inhalt der folgenden Hefte wol die erwünschte Aussicht eines noch thatkräftigeren Dringens nach Vorwärts. Ich meine hiermit auf einer Seite das durch Seb. Bach, auf anderer das durch Beethoven, Schubert und durch die neudeutsche Schule angeregte höhere Leben der Musik. — Dr. Laurencin.

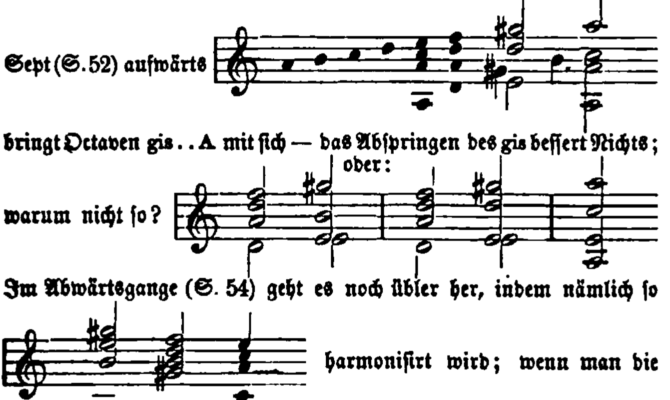
Tänze und Märsche.

Eine Auswahl von „Tänzen und Märschen für großes Orchester“ bietet Edmund Bartholomäus, je zwei kleinere oder ein größerer in einem Hefte zum Preise von 20 Ngr. (Erfurt, Fr. Bartholomäus). Das Orchester ist 19—20stimmig gedacht, die Ausstattung lobenswerth und die Piècen der uns vorliegenden vier ersten Hefte, soweit wir nach den Stimmen beurtheilen können, von frischer Erfindung. — In Partitur erschienen ist ein preußischer Preismarsch für Infanteriemusik von Bernhard Sydow: „Pro patria“ (Berlin, Schlesinger, Pr. 27 Ngr.), ein echter Marsch, von kriegerischem, feurigem Ausdruck und lebhaften Rhythmen. Derselbe ist in gleichem Verlage auch für Clavier zu zwei Händen (Pr. 5 Ngr.) ausgegeben. Eine Anzahl anderer Tänze und Märsche für Pianoforte zu zwei Händen führen wir einfach dem Titel nach an: Edm. Bartholomäus. Op. 3. „Vergißmeinnicht.“ Polka. Dritte Aufl. (Erfurt, Fr. Bartholomäus.) Pr. $7^1/_2$ Ngr. Op. 4. „Marianka“. Polka-Mazurka. Dritte Auflage. Ebendas. Pr. 5 Ngr. Derselbe, Op. 6. „Klänge aus der Heimath.“ Ländler. Dritte Aufl. Ebendas. Pr. $7^1/_2$ Ngr. J. A. Bergmann, Op. 3. „Salut à Vienne.“ Quadrille. Prag, Christoph u. Kuhé. Pr. 10 Ngr. Heinrich Meyer, Op. 9. „Erinnerung an Bad Oeynhausen.“ Polka-Mazurka. Leipzig, Eßmann u. Co. Pr. $7^1/_2$ Ngr. François Kavan, Op. 15. Deux Mazurkas. Prag, Christoph u. Kuhé. Pr. 20 Ngr. B. Sulze, Op. 25. Festmarsch zur Jenaer Jubelfeier. Weimar, T. F. A. Kühn. Pr. 5 Ngr. Ders. Op. 17. Deutscher Armeemarsch. Ebendas. Pr. 5 Ngr. — Für Pianoforte zu vier Händen: Ch. Voß, Op. 10, Nr. 1. „Amusement grotesque.“ Polka en quatre caractères. Cassel, Ch. Luckhardt. Pr. 10 Ngr.

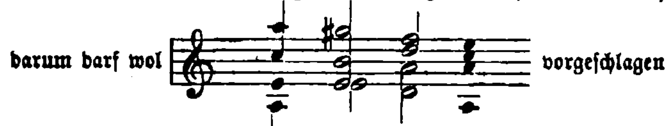
Bücher, Zeitschriften.

M. J. Winkler, Harmonie- und Compositionslehre für junge Musiker, Orgelschüler, Schulseminaristen zc. Zweite durchaus umgearbeitete Auflage der Generalbaß- und Harmonielehre von Zehnter und Winkler. Nördlingen, C. H. Beck'sche Buchhandlung.

Der erste Band enthält die erste Abtheilung mit der Harmonie und Figuration, dazu die zweite Abtheilung mit der Formenlehre; der zweite Band enthält den Contrapunct. Das Werk steht noch auf dem älteren Standpuncte, was die theoretische Erkenntniß und die Fortschritte der Methode betrifft; es ist aber in seiner Art ein ziemlich gutes Werk. Seine Haupttugenden bestehen in einer klaren Art der theoretischen Darlegung und in der steten Beziehung auf gute Mustersätze. Eine gewisse Weitläufigkeit macht sich bemerklich, sie mag indessen Schwerfassenden zu Nutzen kommen. Choräle zur Bildung des vierstimmigen Singsatzes vermißt man schmerzlich: sie geben Anlaß, Stimmung in die Accordfolgen zu bringen und die Stimmenführung gemäß einer gegebenen geistgeborenen (nicht theoretisch-bezüglich erdachten) Melodie zu modificiren. Die Molltonartbehandlung ist in der älteren Theorie überhaupt ein dunkler Punct; die Erhöhung und Erniedrigung der Sext und Sept und die daraus hervorgehenden Accorde haben viel verwirrende Willkür in den Theorien erzeugt; auch in diesem Buche S. 52 und 54 ist die Harmonisirung der Molltonleiter nicht besonders glücklich ausgefallen; diese dilettantische Behandlung der Sext und



Sept (S. 52) aufwärts bringt Octaven gis .. A mit sich — das Abspringen des gis bessert Nichts; warum nicht so? oder: Im Abwärtsgange (S. 54) geht es noch übler her, indem nämlich so harmonisirt wird; wenn man die Leiter-Melodietöne mit Accordfolgen begleiten will, muß man zu jedem Tone einen besonderen Grundton geben; zwei Melodietöne zu einem Grundtone kann unmöglich als zweckgemäß befunden werden; darum darf wol



vorgeschlagen werden, falls man abwärts die große Sept und die Accorde in lauter Dreiklangsgrundlagen will, anstatt mit den besser fließenden Verwechslungen. Daß die erhöhte 6 und die erniedrigte 7 gar nicht zur Erwähnung kommt, ist eine Lücke. Auch die „Mischaccorde" genannten Harmonien, wie die übermäßigen Sextaccorde, z. B.: und dergl., finden in Winkler's Theorie keine Begründung, weil dieselbe noch vor dem Erscheinen der Hauptmann'schen „Natur der Harmonik" geschrieben wurde; hiernach sind jene Accorde nicht zufällige, durch willkürliche Erhöhung und Erniedrigung entstehende, sondern sie liegen fest und ursprünglich auf der Grenze des nach C dur oder moll übergehenden Tonartsystems:

(F)—as—C—es—G—h—D—fis(—A).

Dem strengen und reinen Satze hätte können in der ersten Abtheilung mehr Genüge durch eingehendere Anleitung geschehen, doch wird darin in späteren Partien durch Beispiele Viel geboten. — Was die Abtheilungen der Nachahmung und Formenlehre wie auch die des Contrapunctes betrifft, so kann man recht Gutes davon sagen. Hier weiter darauf einzugehen fehlt ein eigentlicher Anlaß, den doch nur die Eigenthümlichkeit der Lehrmethode oder ein Zuwachs des theoretischen Inhaltes zu bieten vermöchte; es sei darum nur im Allgemeinen gesagt, daß die Lehre überall den kundigen Musiker und guten Pädagogen erkennen läßt, der Alles gründlich und liebevoll behandelt, so wie es für den Schüler ersprießlich ist. Man könnte in der Formenlehre die Liedcomposition, die Männer- und Frauenchorcomposition mit berücksichtigt und noch manches Andere hinzu oder hinweg wünschen, doch wird ein Schüler von einiger Beanlagung aus den verschiedenen Beispielen, wo von dem Gewünschten hin und wieder Etwas vorkommt, sich die Anleitung selbst entnehmen können. Ist nun auch nicht Grund, das Werk als etwas „Besonderes" dringend zu empfehlen, so darf man es doch als ein „ehrenwerthes" theoretisches Erzeugniß beloben. K.

Dr. Heinrich v. Kreißle, Franz Schubert. Eine biographische Skizze. Wien, Typogr. liter.-artist. Anstalt. 164 S.

Die erste zusammenhängende Arbeit über Schubert's gesammtes Leben und Schaffen; also schon von vornherein eine höchst dankenswerthe Gabe. „Franz Schubert, so sagt der Verfasser in seinem Vorwort, hat so massenhaft producirt, und eine nicht unbedeutende Anzahl von Compositionen befindet sich auch derzeit noch im Manuscript oder Abschrift da und dort zersplittert in verschiedenen Händen, daß das Aufsuchen, Sammeln und Sichten seiner noch unbekannten oder wenigstens nicht veröffentlichten Werke allein schon einen bedeutenden Zeit- und Kraftaufwand erfordern, eine erschöpfende Darstellung und Analyse aller Schubert'schen Compositionen aber sicherlich nur in Jahren zu Stande gebracht werden könnte." Ein solches umfassendes Werk hat neuerdings Franz Liszt in Angriff genommen, bis zu seinem Erscheinen aber möge schon Kreißle's Skizze in ihrer Präcision und Gewissenhaftigkeit recht viele Leser finden! Der leider nicht durch Abschnitte übersichtlich gegliederte Stoff vertheilt sich auf folgende Hauptmomente: erste Jugendgeschichte, Erstlingswerke, allmälige geistige Entwickelung im Umgange mit Freunden und Gönnern, sein Verhältniß zu Eltern und Brüdern, neue Anregungen auf seinen Reisen, erstes eigenes Concert in seinem letzten Lebensjahre, seine Krankheit, sein Tod. Dann folgen allgemeinere Betrachtungen über Schubert's Schöpferkraft und sein Verhältniß zur Mit- und Nachwelt, über seine äußeren Lebensumstände und musikalischen Eigenthümlichkeiten, schließlich eine Uebersicht seiner Hauptwerke in den verschiedenen Gattungen: Lied, mehrstimmige Gesänge ohne und mit Instrumentalbegleitung, Instrumental-Compositionen, Orchesterwerke, Kirchenmusik und Oper. Das Urtheil ist allenthalben treffend, ohne bei aller Begeisterung irgend über das rechte Maß hinauszuschießen, eine Menge von Citaten aus anderen Autoritäten erweitert ohnehin den kritischen Gesichtskreis, und namentlich bei Besprechung der dramatischen Arbeiten findet sich alles erdenkliche Material aus Zeitschriften und zeitgenössischen Gewährsmännern sorgfältig benutzt. Das Ergebniß der ganzen Skizze faßt sich etwa in den Worten zusammen: Schubert hat in jeder Art von Musik Ausgezeichnetes, zum Theil Vollendetes geschaffen, vorzüglich im Liede. Sein einziger Fehler war das Versäumen gründlicher Studien zu rechter Zeit; unter ihrem Einflusse „würde er wol auch zu jener strengen Selbstkritik gelangt sein, welche Beethoven so sehr auszeichnete, und an manche seiner großen Compositionen hätte er noch jene letzte Feile angelegt, die ihnen eben fehlt, um Kunstwerke von dauernder Wirkung zu sein." Sei dem, wie ihm sei: auch aus Kreißle's Buche geht hervor, daß wir in Schubert einen unserer größten Genien zu verehren haben, dessen überschäumende ursprüngliche Schaffenskraft gerade jetzt erneut eine reiche Quelle der Anregung zu werden verspricht.

Carl Heinrich Döring, Aphorismen vom Felde der Kunst des Gesanges. Dresden, M. A. Hoffmann. 37 S.

Der Verfasser hat sich bei Abfassung dieser auf langjährige eigene Praxis gestützten Aphorismen die musikalischen Haus- und Lebensregeln von R. Schumann zum Muster genommen; sie sollen ohne inneren systematischen Zusammenhang das für jeden Sänger und Freund des Gesanges Wichtigste und Wissenswertheste auf leichtfaßliche Weise bieten. Ist damit auch keineswegs ein Buch entstanden, das dem gründlicher Strebenden irgendwie die eigentliche Schule ersetzen könnte, so bleiben doch die zahlreichen guten Winke und Mahnungen über Wahl des Lehrers, Einrichtung und Verwendung der Stimmorgane, Uebungsweise und Bildung des Geschmackes für die Kreise der Dilettantenwelt aufs Wärmste empfehlenswerth. P. L.

Intelligenz-Blatt.

Leipzig, den 22. März 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 13.
Vierundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Der Thematismus der Leonoren-Ouverture.

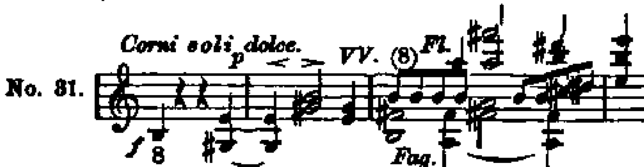
Eine Beethoven-Studie

von

Alexander Sserôf.

(Schluß.)

Die Tonalität E dur ist im Allegro, wie in der Arie Leonorens in der Oper, Vertretung der Hoffnung; das Colorit in der bezüglichen Allegro-Stelle ganz das der Hörner in der Arie, so im 157. Tact.



Die E dur-Ouverture zur Oper (die vierte) ist sogar ganz auf dem Colorit des Hörnertons basirt, und damit auf der Idee der Großthat Leonorens, wie diese in ihrer „hoffenden" Seele lebt. Kehren wir zur C dur-Ouverture zurück. Kaum haben sich die hochgehenden Wellen freudigster Erregtheit in Etwas gelegt

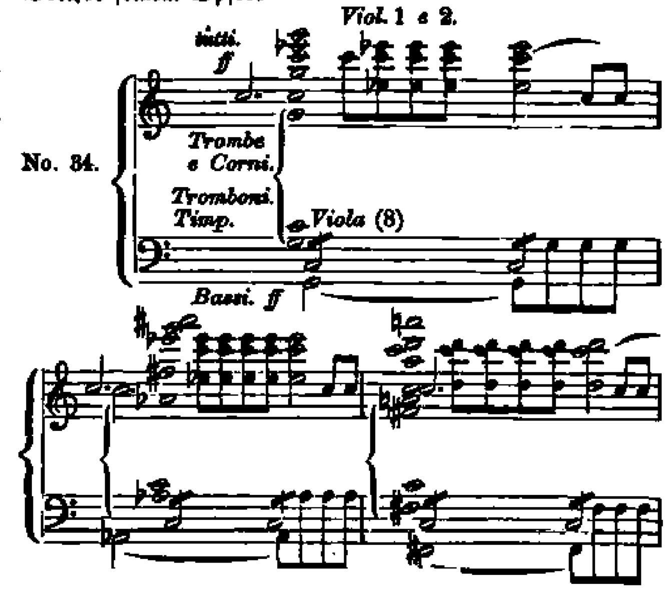


so steht in dem Traumbilde Florestans abermals die Schreckengestalt Pizarros vor ihm, vergl. oben Beispiel Nr. 11. Florestan (immer im Traum) weiß nur Thränen entgegenzustellen, wie vor Erscheinung Leonorens (in der Introduction) — es ist, wie Traum- so Musikfortsetzung; die veränderte Tactart (4/4), die Bezeichnung Allegro con brio statt Adagio, ändern Nichts am Wesen der Sache, vergl. Beispiel Nr. 3 und Beispiel Nr. 13 im Dialog Pizarros und Florestans. Leonore verhält sich zu demselben, in der Ouverture wie in der Oper

als stumme Person, nur hier und da sieht man ihre Seele schweben:



Das ideale Substrat der Quartettsituation des zweiten Actes. Das Leonoren-Motiv betritt canonische Engführungen, d. h. die Heldenseele Leonorens stützt sich auf sich selbst; findet in sich die unentbehrliche Stärke. — Die Wuth des Bösewichts steigert sich wie Sturmesbrausen, er nähert sich gezückten Dolches seinem Opfer.





Da erschallt das Trompeten-Signal, wie im Quartett des zweiten Actes. Das Ehepaar ist gerettet, dankt der Vorsehung (Note für Note aus dem Quartett). Wiederholung des Signals (wie im Quartett) — Wiederholung des Gebets (jetzt in Ges dur). Pizarro ist von der Scene der Ouverture verschwunden, Florestan und Leonore bleiben. Modulation aus dem geheimnißvoll verklärten, durch das Wunder der im letzten Augenblick geschehenen Rettung mystisch angehauchten Ges dur, in den tageshellen, weiblich charakterisirten Ton von G dur, den ungestörten Freudenton des Jubelduetts im zweiten Acte. Die Seele Leonorens, Florestans, im höchsten Glücksgefühl, mit anderen Worten, ihr ganzes Wiedersehungs-Duett; symmetrische Wiederholung in der Tonica (C dur) der ganzen Exposition des Allegros, welche bisher, einerseits in C, andrerseits in E dur, stattgefunden hatte. Das Alles, wie wir nicht vergessen, ist Traum, und Florestan bleibt dabei der Gefangene, weßhalb denn auch das Florestan-Motiv aus seiner Arie, und aus der Introduction der Ouverture, sich erhält (jetzt in C dur und wie immer in den Hörnern in den Hauptnoten), unter jenem Traumglück erliegt die letzte Kraft, daher die pp, das morendo. Der Träumende nähert sich dem Augenblicke des Erwachens im öden Gefängniß; er erwacht aber, im Sinne der Ouverture, um sein Glück ihn umgeben zu sehen, seine Leonore zu umarmen, die geträumte Rettung als Realität zu begrüßen; wie? erzählt die Ouverture. Das Glück des Ehepaares kennt nunmehr keine Grenzen:

Nach unnennbaren Leiden
So übergroße Lust! —

In Blitzen zucken die Geigen; aus ihnen erhebt sich triumphirend das Leonoren-Motiv, colossaler, als wir dasselbe bereits kannten. Die Gesammttonmasse jubelt, wächst bis zum Himmel seliger Freuden empor, höher und höher, als wolle sie die Welt verschlingen, erreicht den Gipfelpunct menschlichen Gefühls, das mit der Vernichtung des Lebens Grenze macht (verminderter Septimen-Accord auf fis; a höchste Note im Motiv wie in der ganzen Ouverture), Schluß in einer Art Sieges-Symphonie des Leonoren-Motivs, das sich der Jubelhymne der Oper verflicht.

Die Ouverture ist eins der höchsten Wunder symphonistischer Kunst. In ihrer idealen Gefühlswelt ist sie die Vollkommenheit selbst, hat sie nicht den geringsten Flecken, steht sie mithin weit, weit über der Oper, in der Beethoven, durch den Zeitgeist gedrückt, nicht vollständig seinen Idealen folgen konnte, seine Erfindung den Ideen und Bedürfnissen des damaligen Opernstyls unterordnete, seinen Styl, und was dieser in der Oper hätte werden mögen, dem Style Cherubini's, dem Wienerstyle Mozart's, anderen Einflüssen dieser Art, anpaßte. In der Oper ist viel Ueberflüssiges, viel Schwaches — in der Ouverture Alles Wahrheit, Kraft, unvergängliche Schönheit! — Mit Lenz kann man sagen, daß diese Ouverture der Majestät ihres Ausdrucks, ihrer künstlerischen Bedeutsamkeit nach der Beethoven'schen Symphonien gleichstehenden, idealen Oper Beethoven's, der Oper, die er uns nicht gab, angehören könnte! Unrecht hingegen haben diejenigen Commentatoren, die in ihrem Entzücken über die Ouverture die ihr vom Componisten gestellte rein dramatische Aufgabe übersehen, wie sie nicht in räthselhaften Hieroglyphen, wie sie in Jedermann zugänglicher Colossalschrift in der Ouverture enthalten ist. Dies übersah Lenz, indem er, über die concret dramatische Bedeutung hinausgehend, eine Anwendung auf Welt- und Menschengeschicke machte, die, an sich, der Großartigkeit des Werkes entspricht, dessen Heimath dem Drama aber nicht genug Rechnung trägt.

Wir wiederholen, daß jedes Instrumental-Verständniß sich einer gegebenen Composition concret anzuschließen hat, daß die Erklärungen, andrerseits, in dem Verhältnisse objectiv gefaßt sein wollen, in welchem jede wahrhaft künstlerische Schöpfung objectiv ist. Je mehr man sich an den Text halten will, desto tiefer wird man greifen, desto mehr Schönheiten wird man finden. Die Werke des Genius sind unerschöpflich wie die Natur. Was hätten wir zu erdenken, wo für uns ein Kopf wie Beethoven bereits gedacht hat! Auf seine Gedanken höre man, seine Intentionen fasse man. Er sprach, — verstehen wir. — „Qui habet aures audiendi, audiat." —

Die von uns gegebene Erklärung der Ouverture entfernt sich keinen Augenblick von den Persönlichkeiten, wie uns diese in concret gehaltenen Motiven, durch den Componisten selbst, gezeichnet wurden; wir gruppirten dabei unsere Erklärung möglichst annähernd der Gruppirung der Motive in der Ouverture; dennoch wollen wir unseren Commentar der Ouverture bis zum Presto nicht für untrügliche Gewißheit ausgeben, vielmehr unseren Lesern überlassen, über dessen Berechtigung und Wahrscheinlichkeit zu entscheiden.

Was hingegen die hier **zum ersten Male nachgewiesene Identität der Motive** in der Introduction und im Allegro der Ouverture betrifft, so kann ich zwar Niemandem verwehren, einer anderen Ansicht zu sein, gestehe aber, daß ich nicht begreife, welche Beweise man denen von mir in Notenbeispielen geführten gegenüberzustellen im Stande sein könnte. Die Beethoven'sche Partitur liegt Jedermann vor; die von mir aus derselben abgeleiteten Schlüsse haben mathematische Folgerichtigkeit. Wollte man mir aber die so nachgewiesene Identität zugeben, und dennoch einwerfen, daß dieselbe eine zufällige sein könne, so könnte ich mit ebenso viel Recht fragen, warum denn die Identität des As dur-Themas in der Introduction der Ouverture mit der Arie in der Oper: „In des Lebens Frühlingstagen" nicht auch eine rein zufällige sein soll? — Und so mit der Trompeten-Signal-Episode, in der Ouverture wie im Quartett des zweiten Actes. Wenn Eins zufällig ist, so ist es nothwendig das Andere, und ebenso zufällig wäre etwa ein Versehen des Buchbinders, die Ouverture zu der Oper „Fidelio" gestellt zu haben! Nach der Theorie des Hrn. Dr. Hanslick executirte man freilich ebenso gut die Leonoren-Ouverture vor dem Ballet „Prometheus" wie die Ouverture dieses Ballets vor der Oper „Fidelio"! —

Erklärungen der bewußtesten Identität musikalischer Gedanken durch Zufälligkeiten, beraubten Beethoven des Lorbeers eines unsterblichen Tondichters, rissen ihn vom Thron eines Shakespeare, um ihn zum Handwerker in Tönen herabzuwürdigen.

Analysen, aus denen sich mit der Zeit die Wissenschaft einer vergleichenden musikalischen Anatomie herausbilden kann, muß ich schon darum für nützlich halten, weil sie dem wahren Beethoven-Verständniß, damit aber der höchsten

Kunstphilosophie, dienen. Mit Erklärungen dieser Art, in den größten Werken Beethoven's, gedenke ich somit fortzufahren. Ich wünsche, daß man nicht verfehle, mir zu widersprechen — je heftiger der Streit, desto fruchtbarer der Beethoven-Wahrheit!

Magna est veritas et praevalebit.

Die erste Aufführung des „Tannhäuser" in Paris.

Wir theilen einige Nachrichten unseres Correspondenten aus Paris über die erste Aufführung des „Tannhäuser", welche am 13. März stattfand, mit, wie dieselben im Wesentlichen auch von sämmtlichen Tagesblättern bereits gebracht wurden:

„Die Ouverture, das Septett, den Marsch und die Abendscene ausgenommen, wurden alle Nummern, wenn auch nicht mit Gleichgültigkeit, doch ohne allen Beifall angehört; ja, man ist so weit gegangen, Einzelnes mit Gelächter aufzunehmen. Der erste Ausbruch dieser verhöhnenden Heiterkeit begann mit den Schlußtacten des zweiten Actes, die, wie Sie wohl wissen, den getragenen choralförmigen Chor „Nach Rom!" mit einer wilden, leidenschaftlichen Violinfigur unerwartet beschließen. Das überraschte Publicum war so erstaunt, daß es durchaus nicht nach der Absicht des Componisten forschte, sondern sich nur mit dem bequemen schon lange unterdrückten Gelächter Linderung verschaffte. Von dem Augenblicke an gab ich, wie Alle, die ihr Pariser Publicum einigermaßen kennen, die Wagner'sche Sache vollkommen auf.

Nun muß ich Ihnen aber auch offen gestehen, daß der Pariser „Tannhäuser" hinter dem deutschen weit zurückbleibt: ich bin nicht vollkommen im Stande, mir über diese sonderbare Erscheinung ein klares Bewußtsein zu verschaffen. Man möchte fast glauben, daß die Verpflanzung eines germanischen Gewächses auf französischen Boden ein Ding der Unmöglichkeit ist. Die Beweise dafür fehlen nicht: „Fidelio" ist voriges Jahr mit der Viardot-Garcia durchgefallen, „Don Juan" fällt alljährlich durch, weder Goethe, noch Schiller, noch Shakespeare haben für ihren Genius in Frankreich Anerkennung gefunden.

Frl. Sax hat gestern den Vogel abgeschossen, Morelli ist applaudirt, Niemann und Mad. Tedesco werden in späteren Vorstellungen ihren europäischen Ruf zu wahren wissen.

Vom Orchester hatte ich, den Wagner'schen Prätentionen zu Folge, Schlechteres, und in Summa hatte ich, hatten wir Alle Anderes erwartet. Ob niedere Cabale daran schuld ist, wage ich nicht zu behaupten, denn selbst dem Unbefangensten mußte die gestrige Aufführung im höchsten Grade mißlungen erscheinen."

Wir haben diesen Worten nur Wenig hinzuzufügen. Schon beim ersten Bekanntwerden der Absicht, „Tannhäuser" auf französischen Boden zu verpflanzen, hatten wir unsere großen Bedenken, die auch fast allgemein mit uns getheilt wurden. Vor Allem ist die nationale Seite zu betonen: „Tannhäuser" ist so specifisch deutsch, daß von einer Wirkung auf ein Publicum, welches Gluck's „Alceste" in ihrem rein menschlichen Wesen zurückwies, welches Shakespeare und Mozart abfallen läßt, von vornherein kaum die Rede sein kann, wenn auch die Aussicht bleibt, daß die Oper bei gekürzten Wiederholungen nach und nach sich einigermaßen Bahn bricht. Für Jeden mit den Zuständen Vertrauten erscheint aber auch dieser Mißerfolg völlig bedeutungslos; Paris hat längst aufgehört, in musikalischen, wie überhaupt in Angelegenheiten der Kunst maßgebend zu sein. Nur einem Theile der deutschen Presse gegenüber, der jederzeit mit seinem verwerfenden Urtheil, mit Höhnen und Entstellen rasch zur Hand ist, muß es auch bei dieser Gelegenheit wieder betont werden, daß Wagner in Paris nur das Schicksal aller Derer theilt, die nicht in erster Linie für die frivole Unterhaltung sorgen. Wir lassen hierbei die Vermuthung noch völlig bei Seite, daß bei jener ersten Aufführung auch nicht-künstlerische Interessen den Erfolg erschwert und verhindert haben können — die Thatsache selbst steht fest, es ist die Sache des deutschen Volkes, sich ein Urtheil darüber zu bilden!

Faust.

Große romantische Oper

von

Charles Gounod.

Text nach Goethe von Jules Barbier und Michel Carré.

(Fortsetzung.)

Ich erlaube mir, zur Basirung des Ausgeführten die Bearbeitung des Libretto kurz zu referiren.

Nach Hebung des Vorhangs erblicken wir Faust in der bekannten Moder- und Thiergerippstube. Er erklärt nach einem vorausgeschickten inhaltreichen „Nichts", daß er die Wahrheit nicht einsehen könne, daß er stets und ganz zweifle. Der kommende Tag erweckt in ihm den Gedanken, sich zu vergiften. Er nimmt die bekannte Viole, schenkt sich in den Ahnenkelch ein und will diesen eben zum Munde führen, als — nicht etwa das Osterlied mit seinen durch die Erweckung der Jugenderinnerung mächtig erschütternden Klängen, sondern ein Liedchen von jungen Mädchen, welche ihre noch schlummernden Freundinnen erwecken, hinter der Scene ertönt. Faust läßt sich durch diese Unterbrechung von seinem Vorhaben nicht abhalten, wird aber aufs Neue an dessen Ausführung gehindert durch den Gesang von Landleuten, welche ins Feld ziehen. Der Schluß dieses Liedes: „Gelobt sei Gott" bringt ihn auf andere Gedanken. Er verzweifelt an diesem Gotte und citirt den Satan. Dieser erscheint, fragt nach Begehr, worauf ihm Faust erklärt, er habe nur einen Wunsch: die Jugend, damit süße Lieb und wonniger Trieb ihm wieder Lust bereiten könne. Hierauf folgt der Vertragsabschluß, zu dessen Beschleunigung Mephisto Margarethen am Spinnrade im Hintergrunde erscheinen läßt. Faust unterschreibt und wird darauf von Mephisto mit Hülfe des Theaterschneiders plötzlich in einen eleganten Junker verwandelt. Liebeslust durchbebt ihn, er eilt mit Mephisto zu „ihr."

Der zweite Act ist vorwiegend für die Massenwirkung bestimmt. Zu diesem Zwecke haben die Librettobearbeiter die Goethe'schen Scenen vor dem Thore und in Auerbachs Keller durch Etablirung eines Jahrmarkts verbunden. Die Studenten, zu denen merkwürdiger Weise auch Wagner gehört, sitzen im Vordergrunde an einem Tische, trinken Wein und Bier und singen dazu. Chöre von Soldaten, Bürgern, grisettenartigen Mädchen, Matronen, jungen Studenten ꝛc. ziehen auf und nieder, bis eine paarweise Vereinigung unter ihnen stattgefunden und sie sich in den Hintergrund zurückziehen. Valentin tritt auf, um von seinen Freunden den Studenten vor seinem Ausrücken ins Feld Abschied zu nehmen. Er empfiehlt seine allein zurückbleibende Schwester (die Mutter haben sich die Bearbeiter aus dem Wege geschafft) Sybel und gesellt sich hierauf zu den Studenten.

Während sich Wagner anschickt das verketzerte Liedchen

von der armen Ratte zu singen, erscheint Mephisto, introducirt sich als Gesangsliebhaber, tischt ein Lied über das Gold allgemeinen Inhaltes auf, gerirt sich hierauf als Chiromant und Zauberer, versieht die Studenten mit Wein aus seinem Keller und bringt ein Hoch auf Margarethen aus. Valentin und seine Freunde ziehen ihre Schwerter, um ihn für diese Frechheit zu bestrafen, werden aber durch unsichtbare Macht zurückgehalten. Das Völkchen spürt den Teufel, sie beschwören ihn durch Singen eines Chorals und Vorhalten der Schwertkreuze und ziehen, während sich Mephisto vor innerer Angst krümmt, ab. Faust tritt auf. Mephisto verspricht ihm das alsbaldige Erscheinen Margarethens. Die Klänge eines Walzers rufen die abgetretenen Chöre auf die Bühne zurück. Es wird getanzt, gesungen und mitten in dem Lärm erscheint das unschuldige Gretchen auf dem Tanzboden unter einem Publicum, das ein sehr zweideutiges Licht auf sie zu werfen geeignet ist. Faust bietet Arm und Geleit an, zwar mit den Goethe'schen Worten, allein in gründlicherem Tempo, Margarethe dankt in bekannter Weise und tritt ab. Faust ist verzückt. Während des Tanzes fällt der Vorhang.

Der dritte Act umfaßt die ganze Liebesgeschichte bis zur Verführung. Es spielen sämmtliche Scenen desselben in Gretchens Garten. Sybel erscheint zuerst und bittet die Blümlein, Margarethe seine Liebessehnsucht zu verkünden. Er bindet Margarethen einen Strauß und tritt mit der tröstenden Absicht ab, morgen wolle er Margarethen Alles sagen. Faust und Mephisto erscheinen im Garten. Letzterer entfernt sich sofort wieder, um für Gretchen ein Geschenk zu holen, das die etwaige Wirkung des Straußes neutralisiren soll. Während er weg ist, ergeht sich Faust in einigen abgerissenen Gedanken über häusliche Ordnung und Zufriedenheit — eine höchst verunglückte Copie der reizenden Goethe'schen Scene: Faust in Gretchens Zimmer. Nachdem Mephisto den Schmuck gebracht und sich mit Faust entfernt hat, erscheint Margarethe im Garten, singt daselbst am Spinnrade die Ballade vom König in Thule, will nachher ins Haus gehen, wird aber durch den gefundenen Schmuck zurückgehalten. Sie schmückt sich damit, unterhält sich lange Zeit vor einem im Inneren des Schmuckkästchens recht bequem angebrachten Spiegel und singt dazu das schöne Liedchen:

> Ha welch ein Glück mich zu sehn*),
> Mich hier so prächtig und schön!
> Spiegel klar ich dich frage:
> Bin ich's denn? Schnell mir es sage 2c.

Durch die ankommende Nachbarin Marthe, sowie den mit Faust seinen Besuch abstattenden Mephisto wird die nach den Goethe'schen in eine zusammengedrängte Gartenscene eingeleitet. Der von Goethe nur angedeutete Schluß ist weiter ausgeführt. Nachdem nämlich Margarethe Faust ihre Liebe erklärt und ihn gebeten hat, sich bei der anbrechenden Nacht zu entfernen, bestürmt sie dieser, sich nicht von ihm zu trennen und sein Herz zu schonen. Margarethe fällt ihm zu Füßen und bittet um Schonung. Faust hebt sie auf und verkündet den Sieg der Unschuld. Gretchen eilt hierauf in ihr Haus. Mephisto, welcher durch den unvermuthet auftretenden Sybel von der zudringlichen Nachbarin befreit worden, erscheint wieder, macht Faust Vorwürfe über seine Unbeholfenheit bei Gretchen und bestimmt ihn dazu, noch zu hören, was sein Liebchen zu den Sternen singe. Margarethe erscheint an einem von Reben umrankten Fenster und verkündet den Sternen ihr Glück mit dem Wunsche der baldigen Rückkehr des Geliebten. Faust eilt zu ihr, umarmt sie, Margarethe läßt ihren Kopf auf Fausts Schultern sinken und Mephisto verläßt mit Hohngelächter den Garten.

*) Wir geben dies nach der für das Darmstädter Hoftheater dem Vernehmen nach von Dräxler-Manfred besorgten Uebersetzung.

Im vierten Acte vertritt zunächst eine Elegie Margarethens über die Entfernung Fausts das Liedchen: „Meine Ruh ist hin." Sybel erscheint, um sie zu trösten. Sie erzählt ihm, daß Mephisto ihr den Freund, als sie mit ihm an der Wiege ihres Kindes gesessen, entführt habe, daß sie immer noch an Faust hänge und auf seine Rückkehr warte. Sie verläßt Sybel mit einem Troste der Rührung hinsichtlich seiner Liebe zu ihr. Scenenwechsel. Marsch. Rückkehr Valentins mit seinen Kameraden. Darauf Serenade Mephistos vor Gretchens Fenster, Duell Valentins mit Faust, Valentins Tod mit Chor. Den Schluß des Actes bildet die Scene im Dom, wobei Mephisto die Rolle des bösen Geistes übernimmt.

Der fünfte Act versetzt uns auf den Blocksberg in eine öde Waldgegend. Irrlichter singen einen Chor, während Mephisto mit Faust auftritt. Mephisto verwandelt die Scene in einen orientalischen Palast, mit Königinnen und Courtisanen angefüllt. Er reicht Faust einen Liebestrank, um die Reue in dessen Brust zu verscheuchen. Faust beschließt, sich ganz der Sinnlichkeit hinzugeben, seine Worte finden Nachklänge im Chor der tanzenden Schönen, mitten aber im Rausche der Liebe erinnert er sich Gretchens, welche, nach plötzlich in die frühere Waldgegend verwandelter Scene, ihm im Hintergrunde im weißen Gewand, mit rothem Streifen am Halse, erscheint. Durch das auftauchende Hexengewimmel, welches einen Chor über die Zahlen 1—13 singt, sich durchschlagend, Mephisto nach sich ziehend, eilt Faust weg. Hierauf die Goethe'sche Kerkerscene mit dem Schluß, daß nach dem „Gerichtet" des Mephisto ein Chor hinter der Scene das „Gerettet" singt, woran sich, während man Margarethe von Engeln getragen aufwärts schweben sieht, der Choral „Christ ist erstanden 2c." schließt. Faust und Mephisto versinken.

(Fortsetzung folgt.)

Die Concert-Programme des Musikvereins Euterpe zu Leipzig in der Saison 1860—61.

Mehrfach aufgefordert, theilen wir nachfolgend diese Programme im Zusammenhange mit, um auf diese Weise einen Ueberblick über Alles, was geboten wurde, zu ermöglichen. Wir willfahren dem ausgesprochenen Wunsche um so lieber, als hier zum ersten Male das Programm für einen vollständigen Cyclus von Concerten nach unseren Grundsätzen aufgestellt worden ist. Ueber alles Einzelne wurde bereits referirt; was etwa noch weiterhin zu machende Bemerkungen anbetrifft, so gedenken wir solche in einer der späteren Nummern zu geben.

Erstes Concert.

Erster Theil. Toccata für die Orgel von J. S. Bach, für Orchester instrumentirt von H. Esser; Recitativ und Arie aus der Oper „Semele" von Händel, gesungen von Frl. Laura Lessiak aus Grätz; Concert für das Pianoforte (Nr. 4, Gdur) von Beethoven, vorgetragen von Hrn. v. Bronsart; „Der Wanderer" von Franz Schubert, gesungen von Frl. Lessiak; Berceuse von Chopin, Rhapsodie hongroise Nr. 2 (Lassan e Friska) von F. Liszt, vorgetragen von Hrn. v. Bronsart; Reitermarsch für Orchester von Fr. Schubert, instrumentirt von F. Liszt.

Zweiter Theil. Symphonie (Nr. 1, B dur) von R. Schumann.

Zweites Concert.

Erster Theil. Kirchliche Fest-Ouverture über den Choral: „Ein' feste Burg ist unser Gott", für Orchester und Chor von Otto Nicolai; Romanze aus „Robert der Teufel" von Meyerbeer: „Geh, geh!" gesungen von Frl. Elvire Berghaus aus Weimar; Concertino für das Violoncell, H moll, componirt und vorgetragen von Hrn. Alexander Schmit aus Moskau; Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor von Beethoven, die Pianofortepartie vorgetragen von Hrn. v. Bronsart.

Zweiter Theil. „Meeresstille und glückliche Fahrt", Ouverture von Mendelssohn; zwei Lieder, gesungen von Frl. Berghaus: „Es muß ein Wunderbares sein" von Franz Liszt, „Am Meer" von Franz Schubert; Phantasie für das Violoncell über den Sehnsuchtswalzer, von Servais, vorgetragen von Hrn. Schmit; „Meeresstille und glückliche Fahrt", für Chor und Orchester von Beethoven. Die Ausführung der Chöre in diesem und den späteren Concerten hatten die Gesangvereine „Orpheus", „Ossian" und Richard Müller'scher Verein übernommen.

Drittes Concert.

Erster Theil. Ouverture (zur Namensfeier), C dur, Op. 115, von Beethoven; „Die Gefangene" (La Captive), Dichtung von V. Hugo, deutsch von P. Cornelius, in Musik gesetzt von H. Berlioz, gesungen von Frl. Lessiak; Polonaise brillante, Op. 72, von Weber, für Pianoforte und Orchester bearbeitet von Franz Liszt, vorgetragen von Frl. Ingeborg Starck aus Petersburg; „Kamarinskaja", Phantasie für das Orchester über zwei russische Lieder (Hochzeits- und Tanzlied), von Michael Glinka.

Zweiter Theil. Ouverture zur Oper „Ali Baba" von Cherubini; Zwei Lieder, gesungen von Frl. Lessiak: „Ich grolle nicht", von Schumann, „Die Post", von Schubert; Notturno, A dur, von H. Field, Gavotte, D moll, von Seb. Bach, Ungarische Rhapsodie, Nr. 6, von Fr. Liszt, vorgetragen von Frl. Starck; „Les Préludes" (nach Lamartine), symphonische Dichtung von Franz Liszt.

Viertes Concert (für Kammermusik).

Sonate für Pianoforte und Violine, C moll, Op. 73, von Joachim Raff; Toccata C moll, Bourrée A moll, Gigue G moll, Gavotte G moll von Seb. Bach; Chaconne für Violine allein, von Seb. Bach; Sonate, H moll (in einem Satze), von Franz Liszt; zwei Gesänge: „Der Lindenbaum", von Franz Schubert, und „Belsatzar", Ballade von R. Schumann, vorgetragen von Hrn. Wallenreiter; Sonate für Pianoforte und Violine, G dur, Op. 96, von Beethoven. (Die Pianofortevorträge an diesem Abend hatte Hr. v. Bülow, die Violinpartie Hr. Dr. L. Damrosch aus Breslau übernommen.)

Fünftes Concert.

Erster Theil. Instrumental-Einleitung zu „Lohengrin" von R. Wagner; Serenade, Concertstück für Violine (Einleitung; Ständchen; Intermezzo und Nocturne; Finale), componirt und vorgetragen von Hrn. Dr. Leopold Damrosch; Recitativ und Arie aus „Titus" von Mozart, gesungen von Frl. Lessiak; Rondeau brillant für Pianoforte und Violine, H moll, Op. 70, von Franz Schubert, vorgetragen von den HH. v. Bronsart und Dr. Damrosch; Fest bei Capulet, zweiter Satz aus der dramatischen Symphonie „Romeo und Julie" von H. Berlioz.

Zweiter Theil. Symphonie, Nr. 5, C moll, von Beethoven.

Sechstes Concert.

Erster Theil. Symphonie Nr. 9, C moll, von Haydn; Arie aus „Elias" von Mendelssohn, gesungen von Frl. Emilie Wigand; Ouverture zu „Coriolan" von Beethoven.

Zweiter Theil. „Tasso, Lamento e Trionfo", symphonische Dichtung von Franz Liszt; Lieder: „Auf dem Wasser zu singen" von Franz Schubert, und „Frühlingslied" von Mendelssohn, gesungen von Frl. Wigand; Ouverture zur Oper „Benvenuto Cellini" von H. Berlioz.

Siebentes Concert (für Kammermusik).

Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, B moll, Op. 5, von Robert Volkmann, vorgetragen von den HH. v. Bronsart, Haubold und Krumbholz; Lieder: „Waldesgespräch" von R. Schumann, und „Gretchen am Spinnrad" von Fr. Schubert, gesungen von Frl. Emilie Genast; Chromatische Phantasie und Fuge von Seb. Bach, vorgetragen von H. v. Bronsart; Phantasiestücke für Pianoforte und Violine von R. Schumann, vorgetragen von den HH. Weißheimer und Haubold; „Mignon" von Goethe, in Musik gesetzt von Franz Liszt, gesungen von Frl. Genast; Sonate, Op. 109, E dur, von Beethoven, vorgetragen von Herrn v. Bronsart; „Loreley", Gedicht von Heine, in Musik gesetzt von Franz Liszt, gesungen von Frl. Genast.

Achtes Concert.

Erster Theil. Ouverture zur „Zauberflöte" von Mozart; zwei Gesänge für Männerstimmen: „Meeresstille und glückliche Fahrt" und „Die Rache" von A. Rubinstein; Concertstück für Pianoforte, Op. 79, von Weber, vorgetragen von Frl. Ingeborg Starck; „Das Grab im Busento", Ballade von Platen, für Baßsolo, Männerchor und Orchester, in Musik gesetzt von W. Weißheimer, die Solopartie gesungen von Hrn. Wallenreiter.

Zweiter Theil. Frühlingsphantasie für Orchester (in fünf zusammenhängenden Sätzen) von H. v. Bronsart; zwei Gesänge für Männerstimmen: „Der Eidgenossen Nachtwache" und „Freiheitslied", von Rob. Schumann; Variationen von Händel, E dur, Notturno von Chopin, As dur, Valse-Caprice nach Fr. Schubert von F. Liszt (Nr. 6 aus den Soirées de Vienne), vorgetragen von Frl. Starck; Ouverture zu „Leonore" (Nr. 3) von Beethoven.

Neuntes Concert.

Erster Theil. „Des Sängers Fluch." Ballade nach L. Uhland'schen Gedichten bearbeitet von Richard Pohl, in Musik gesetzt für Soli, Chor und Orchester von R. Schumann. Die Soli gesungen von Frl. Lessiak, Frl. Wigand, Hrn. Hänselmann, Hrn. Scharfe und Hrn. Dähne; die Harfenpartie vorgetragen von Frau Dr. Pohl aus Weimar.

Zweiter Theil. Ouverture und Chöre zu Herder's „Entfesseltem Prometheus", Musik von F. Liszt; die Soli gesungen von Frl. Wigand, Frl. Lessiak, Hrn. Hänselmann, Hrn. Ungar, Hrn. Scharfe und Hrn. Dähne; die Harfenpartie ausgeführt von Frau Dr. Pohl; die verbindende Declamation von Richard Pohl, gesprochen von Hrn. Hanisch; die Chöre der beiden Werke gesungen von Mitgliedern der Gesangvereine „Arion", „Ossian" und Richard Müller'scher Verein.

Zehntes Concert.

Erster Theil. Ouverture zu „Tannhäuser" von R. Wagner; Einleitung und erste Scene des zweiten Actes aus derselben Oper; die Partie der Elisabeth gesungen von Frl. Emilie Wigand; Concert für die Violine, Op. 61, D dur, von Beethoven, vorgetragen von Hrn. J. M. Grün aus Weimar; zwei Lieder: „Er, der Herrlichste von Allen" und „Widmung" von R. Schumann, gesungen von Frl. Emilie Wigand; Air varié für Violine, von H. Vieuxtemps, vorgetragen von Hrn. Grün.

Zweiter Theil. Symphonie Nr. 7, A dur, von Beethoven.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Im 19. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, welches am 14. März stattfand, wurde eine Ouverture von Gade unter dem Titel „Hamlet" als Novität gespielt. Das Werk war auf dem Programm ausdrücklich eine Concert-Ouverture genannt, höchst wahrscheinlich, um jedem unpassenden Vergleich mit der Shakespeare'schen Schöpfung gleichen Namens aus dem Wege zu gehen; wir für unsren Theil halten diese Vorsicht für übertrieben, jeder gesunde Geist würde in dem Gade'schen Tonwerke höchstens eine Beziehung auf Shakespeare's Drama finden, wie sich etwa ein Taubert'sches Kinderlied zu Händel's Oratorien verhält. Musikalisch betrachtet ist die Ouverture ein Abklatsch von hundertmal besser Dagewesenem — in summa also eine Null im Entwicklungsgange der Kunst. Frau v. Milde sang die Leierkasten-Arie aus „Linda di Chamounix": „O luce" und die Partie der Euryanthe (letzte Scene und Finale des ersten Acts dieser Oper). Sie entwickelte beide Male ihre oft gerühmten Eigenschaften; im Euryanthe-Bruchstück standen ihr als Solisten zur Seite Frl. Scharnke als Eglantine und Hr. Scharfe als Lysiart. Letzterer hat uns diesmal ganz besonders gefallen, er sang nicht nur mit präciserem Tonansatz, sondern auch mit wärmerem Ausdruck und eingehenderem charakteristischen Betonen. Frl. Scharnke schien indisponirt zu sein. Hr. Capell-M. Reinecke wußte dem Mozart'schen D dur-Concert durch seinen zierlichen Vortrag gewissermaßen einen neuen Reiz zu verleihen. Den zweiten Theil bildete die C moll-Symphonie von Beethoven in einer durchweg unsauberen, zerfahrenen Ausführung, an deren Mißlingen augenscheinlich ein viel zu hastiges Tempo wieder das Seinige beitrug. B. L.

R. **Leipzig.** Heute, Sonntag den 17. März, veranstaltete Frl. Ingeborg Starck im Saale des Gewandhauses eine musikalische Matinée, in welcher dem Publicum ein hoher Kunstgenuß bereitet wurde. Das ebenso reiche wie interessante Programm brachte in seinem ersten Theile das selten gehörte, von Humor sprudelnde Trio für Piano, Violine und Violoncell in D dur von Beethoven, und im zweiten Theile ein (unseres Wissens) hier noch nicht zur Aufführung gelangtes Werk desselben Meisters: Adagio, Variationen und Rondo für Piano, Violine und Violoncell (Op. 121). Die Violinpartie war in beiden Werken durch Hrn. Concert-M. David, der Violoncellpart durch Hrn. Davidoff vertreten. Nahmen diese Werke an sich ein nicht gewöhnliches Interesse in Anspruch, so mußte selbstverständlich die Theilnahme der Zuhörer eine um so wärmere, und die Wirkung um so nachhaltiger und enthusiastischer sein, da die Wiedergabe, getragen von feinster Auffassung und gehoben durch intensive Lebendigkeit bei spielender Beherrschung aller technischen Schwierigkeiten, eine in jedem Betracht vortreffliche war. Hr. Concert-M. David erfreute uns außerdem durch den Vortrag eigner Compositionen: Saltarello, Notturno pastorale und „Am Springquell", wofür ihm reicher Beifall dankte. — Den gesanglichen Theil hatte Frau Dr. Reclam mit gewohnter Freundlichkeit übernommen. Sie sang Arie mit obligater Violine von J. S. Bach und „Viola", Lied von F. Schubert. Für beide Vorträge erntete sie wohlverdienten Beifall, der in gleichem Maße dem Hrn. Concert-M. David für den musterhaften Vortrag der obligaten Violinpartie in der Bach'schen Arie gezollt wurde. — Frl. Starck spielte für Pianoforte allein Notturno (Fis dur), Walzer (Cis moll), Berceuse von Chopin, Paraphrase über Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum", von F. Liszt, und mit Hrn. v. Bronsart Andante und Variationen für zwei Pianos von Rob. Schumann. Wußte die Künstlerin sämmtliche Werke dem Publicum in vortrefflichster Weise zu übermitteln, so überzeugten wir uns von Neuem von der Vielseitigkeit und Vollendung ihrer Künstlerschaft eben so, wie von der außerordentlichen Bravour ihrer Virtuosität, die in der Liszt'schen Paraphrase zur unzweideutigsten Geltung gelangte. Mit bekannter Meisterschaft wurde sie in den Schumann'schen Variationen von Hrn. v. Bronsart secundirt. Sämmtliche Productionen, vom echten Künstlergenius durchweht, erwarben sich den lebhaftesten Applaus, dem wir als einem durchaus verdienten und berechtigten unsere freudige Zustimmung ertheilen. Möchte die geehrte Künstlerin mit der heutigen Matinée nicht für immer von Leipzig Abschied genommen haben!

Wien, 12. März. Der „Fliegende Holländer ist — nach langer Ruhe — für unsere im Allgemeinen wennmöglich noch bequemer gewordene Opernbühne in eine neue Phase getreten. Frau Dustmann hat endlich die Rolle der Senta übernommen. Es war ihrer Darstellungsweise dieser Partie von Prag aus ein bedeutender Ruf vorangegangen. Ich finde letzteren vollkommen gerechtfertigt. Es kann nicht Zweck dieser Zeilen sein, einen Commentar zur Senta der Frau Dustmann zu liefern. Ich muß es daher, da noch eine Masse von seit zwei Wochen durchlebten musikalischen Ereignissen vor mir liegt, einstweilen bei diesem allgemeinen Urtheil bewenden lassen. Außer dieser Vorstellung gab es an Nennenswerthem noch eine Reprise der Rubinstein'schen Oper, über die ich Ihnen demnächst abgesondert zu schreiben gedenke, und eine, von der mustergültigen Leistung der Frau Dustmann als Rezia abgesehen, sehr laue Darstellung des „Oberon." Ich habe jüngst die Gleichgültigkeit scharf betont, mit welcher man hier im Allgemeinen Fr. Schubert'schem entgegentritt, während man mit längst Ausgekostetem, wie u. A. mit Haydn'schem, wahrhaft unerlaubten Götzendienst treibt. Der einzige unserer Künstler, welcher bei jeder Gelegenheit unerschrocken für den größten süddeutschen Zeitgenossen Beethoven's einsteht, ist ohne alle Frage Herbeck. Man muß solchem Streben und Wirken im Interesse eines auf eigener Heimatherde so schwer verkannten, oder — was noch schlimmer — nur halb gewürdigten Meisters auch in dem Falle Dank wissen, wenn die Propaganda-Bresche nicht immer genau ins Schwarze trifft. Auch im schwächsten Werke Schubert's glänzen Perlen mitten unter leerer Spreu. Dies gilt im ganzen Umfange von dem durch Herbeck der Vergessenheit entzogenen und neulich zum ersten Male aufgeführten Opernbruchstücke Schubert's, betitelt: „Der häusliche Krieg". Im Ganzen eine sehr flüchtig hingeworfene und zum größten Theile verblaßte Nachgeburt Haydn-Mozart'schen Styls, und ohne die leiseste Spur eines tiefgehenden dramatischen Lebens, dazu über einen wahrhaft entnervend langweiligen, im vollen Wortsinne spießbürgerlichen Text gebaut, ist Schubert's „Häuslicher Krieg" doch wenigstens mit einigen Tonstücken bedacht, die mit zu den frischesten Dichtungen dieses Krösus unter allen specifisch musikalischen Erfindern gehören. Dahin zählt u. A. eine gar wunderliebliche Strophenweise für Sopran- und Clarinettsolo (Fis moll), ein inniger Klagechor (F moll), ein nach jeder Richtung prachtvoller Marsch mit Chor (H moll), endlich einige da und dort zerstreute, herrlich declamirte Recitativ- und ariose Stellen. Das Werk fand im Ganzen lauten Beifall. Dies gilt selbst von den vielen Flächen und Sandwüsten, die es enthält. Ein guter Theil dieses Erfolges ist ohne Frage den nicht blos gut, sondern bis in die feinste Nuance sorglich eingeübten Chören, dem in Bausch und Bogen braven Orchester, und unter den Solisten namentlich der geistvollen Betonungsweise der Baßpartie durch unseren wackeren Hofopernsänger Mayerhofer zu danken. Wolle uns doch Herbeck einmal Schubert's Oper „Alfons und Estrella" hören lassen! Auch wäre eine Wiederholung der vor mehr denn Jahresfrist so freudig aufgenommenen Fragmente aus „Fierabras" hochwillkommen. — Die Harfenvirtuosin Frl. Marie Mösner hat bis jetzt einmal concertirt, Näheres über sie nach wiederholtem Auftreten. Joachim hat uns den unerwartet raschen Abschied von seinen herrlichen Leistungen durch

sein viertes und letztes Concert sehr erschwert. Er gab uns wiederholt sein geistvolles Concert in ungarischer Weise, ein prachtvolles G moll-Präludium sammt Fuge für die Geige allein von Seb. Bach, Mendelssohn's Violinconcert, endlich, auf stürmisches Verlangen des gedrängt vollen, in wahrhaft gehobener Stimmung dem Meister lauschenden Hauses, die „Teufelssonate". Das Wie alles Dessen bedarf einer längeren Besprechung, und ich gedenke deßhalb darauf noch besonders zurückzukommen. Joachim will zu unser Aller Freude bald wiederkehren und Quartette spielen. — Das letzte philharmonische Concert war ohne Frage das frischeste der ganzen Saison. Gade's „Nachklänge von Ossian", das weitaus bedeutendste, urwüchsigste Werk des Meisters, Wagner's gewaltige Faust-Ouverture, endlich Beethoven's Pastoral-Symphonie bildeten die Spitzen. Wagner's glanzvolle Ouverture rief einen Doppelsturm von Beifallslustigen und Zischern hervor. Endlich obsiegte der gute Geist der ersteren Partei. H. v. Bülow hat mit Allem, was er über das herrliche Werk geschrieben, den innersten Puls meiner Ueberzeugung getroffen. Die Darstellung alles eben Aufgezählten war eine der besten der Saison. — Ich habe Ihnen neulich — der Hauptsache nach — den Inhalt des vierten Tausig-Liszt-Concertes mitgetheilt. Es blieb bei dem damals schon bekannten Plane des Veranstalters dieser Concerte. Er gab zum zweiten Male die in ihrem Grundcharakter freundlichen, liebenswürdigen, daher bei jeder Wiederholung zugkräftigeren „Préludes" und die wahrhaft hoch- und tiefsinnige „Hungaria". Inzwischen spielte Tausig eine „Valse Caprice", ein „Cantique d'amour" und den „Pesther Carneval" des Meisters. Ueber die culturhistorische Bedeutung dieser merkwürdigen Concerte demnächst ein umfassenderes Wort. S.

Weimar. Bis jetzt hat unser höchst vorzügliches Streichquartett vier Soiréen gegeben. Das Programm der ersten wurde bereits mitgetheilt. In der darauf folgenden kamen zur Aufführung: Quartett von Mendelssohn (D dur, Op. 44), Quintett von Schubert (C dur, Op. 163). Die zweite Violoncell-Partie hatte hierbei Hr. Hofmusikus Bürchl übernommen. Die dritte Soirée (28. Jan.) brachte die Quartette von Beethoven Op. 18 (D dur) und Op. 127 (Es dur). Am vierten Abende (4. März) kamen zur Execution: Quartett von Beethoven Op. 18, Nr. 3, Schubert, Quartett in D moll. Die Leistungen der rühmlichst bekannten Künstler (Singer, Stör, Walbrül, Coßmann) waren in jeder Beziehung mustergültig; einzelne Leistungen derselben, wie die Wiedergabe des Beethoven'schen herrlichen Es dur- und des D moll-Quartettes von Franz Schubert, dürften sicherlich in ihrer Art unübertrefflich sein. Von Hrn. Kammermusikus Walbrül haben wir insbesondere noch zu bemerken, daß er sich ein vorzügliches Verdienst dadurch erwirbt, daß er den Violinunterricht in den beiden oberen Classen des Weimarer Lehrer-Seminars seit mehreren Jahren mit dem besten Erfolge leitet. Wir selbst haben uns mehrere Male von den trefflichen Leistungen seiner Eleven überzeugt. Es ist dies ein namhafter Fortschritt in genannter Anstalt zu nennen, da der desfallsige Unterricht früher sehr unbefriedigend war. — In einem der letzten Concerte der Freimaurerloge hörten wir außer Frau Dr. Pohl, den HH. Singer (der seine Ernani-Phantasie prächtig executirte) und Coßmann, auch eine neue Schülerin von Liszt, Frl. Döring aus Darmstadt. Sie spielte Liszt's Paraphrase über den Tannhäuser-Marsch mit vorzüglicher Technik und schwungvoller Auffassung. Hoffentlich hören wir die talentbegabte Dame recht bald wieder. — Am 25. Februar waren wir zu einer Production des trefflichen Männergesangvereins, Martinsbund, eingeladen. Derselbe führte unter Leitung des Kammermusikus Sachse eine Reihe von Männergesängen recht wacker aus. Bei derselben Gelegenheit producirte sich auch unser treffliches Hornquartett (die HH. Kammermusiker Mißler, Klemm, Sennewald und Kiel). A. W. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Im letzten philharmonischen Concert in Hamburg traten die HH. Concert-M. David und der Violoncellist Davidoff aus Leipzig auf. — In Dresden gab der Pianist L. Hartmann am 12. März ein Concert. Er spielte zwei eigene Pièçen: „Ballade" und „Polonaise", und Liszt's Rakoczymarsch und mit den HH. Otto und Max Kummer zusammen das Claviertrio (Op. 1, Fis moll) von A. C. Franck. Hr. Schnorr v. Carolsfeld sang Liszt's „Loreley" und ein Schumann'sches Lied.

Concert-M. v. Königslöw aus Cöln hat in Essen a. d. Ruhr, Schulhoff mit immer gesteigertem Beifall in Paris, ebendaselbst neuerdings wieder Bazzini concertirt. Der Sänger Marchesi erntete in Weimar und Frankfurt a. M. große Erfolge, ebenso Stockhausen in Cöln.

In Berlin wird am Hoftheater Frl. Lagrua von Petersburg zu Gastrollen erwartet. Im Theater an der Wien zu Wien werden die Tenoristen Wachtel und Roger gastiren.

Der Violinspieler Ritter v. Adelburg hält sich seit einiger Zeit im Orient auf und gedenkt erst im Herbste nach Deutschland zurückzukehren. In Athen ward ihm zu Ehren von der türkischen und französischen Gesandtschaft eine große Soirée gegeben, in der er sich producirte.

Im ersten Vereinsconcert des Mozarteums in Salzburg kam unter Leitung des Componisten die D dur-Symphonie von Täglichsbeck, außerdem, unter Taux' Direction, Beethoven's Ouverture zu „König Stephan" zum ersten Mal daselbst zur Aufführung.

Neue und neueinstudirte Opern. In Breslau wird Offenbach aufs Gewissenhafteste cultivirt, neuerdings ist „Der Herr Gemahl vor der Thür" beifällig gegeben worden. Auch im Treumann-Theater zu Wien hat eine neue Offenbach'sche Operette „Daphnis und Chloë" gefallen. In Königsberg waren „Raymond" von Thomas und „Die Rosenmädchen" von Louis Schubert daselbst die letzten Novitäten. In Darmstadt übt Gounod's „Faust" fortwährend Zugkraft. In Wien haben Rubinstein's „Kinder der Haide" bei den Wiederholungen mehr und mehr durchgegriffen.

Musikalische Novitäten. Als Fortsetzung des „Selectus Novus Missarum" bietet der zweite Band eine Reihe auserlesener Compositionen der berühmtesten Meister des Sechszehnten Jahrhunderts, deren hier vorliegende Werke aus den echtesten Originalquellen geschöpft und vom Herausgeber mit aller Sorgfalt in Partitur gestellt wurden.

Literarische Notizen. In Paris wird demnächst eine neue Zeitschrift „La revue fantastique" unter Redaction von Catull Mendé erscheinen, in welcher R. Wagner eine Reihe von Briefen über Musik veröffentlichen wird.

Auszeichnungen, Beförderungen. Das Franz Liszt von Seiten der Stadt Weimar übergebene Diplom, welches die Ernennung zum Ehrenbürger enthält, hat folgenden Inhalt: „Dem Großherzogl. Sächs. Hofcapellmeister, Herrn Dr. Franz Liszt, Komthur, Ritter rc., dem hochgefeierten Künstler, der würdig anschließend an Weimars große Erinnerungen, der unsere Stadt mit neuem Ruhme geziert hat, dem durch edlen Wohlthätigkeitssinn ausgezeichneten Manne, hat der hiesige Gemeinderath durch heute gefaßten Beschluß das Ehrenbürgerrecht der Haupt- und Residenzstadt Weimar ertheilt, worüber demselben gegenwärtiges Diplom von der gesetzlichen Gemeindevertretung ausgefertigt wird. Weimar, am 26. October. Der Gemeindevorstand und Gemeinderath. W. Bock, Oberbürgermeister. M. Gabler, Vors." Die kalligraphische Arbeit ist ein wahres Meisterstück der höheren Schreibkunst (ausgeführt von dem sehr talentvollen Künstler Hrn. Hofkalligraphen Trautermann). Die äußere Ausstattung, ebenfalls ein wahres Prachtstück, ist von dem Hofbuchbinder Hrn. O. Henß ausgeführt worden.

Der Sängerverein „Teutonia" in Paris, welcher Meyerbeer, Franz Abt, Jacques Rosenhain u. A. zu seinen Ehrenmitgliedern zählt, hat jüngst dem Director des Gesangvereins in Hanau, Hrn. Wilhelm Weins, in Anerkennung seiner Verdienste um den Männerchor-Gesang, das Diplom der Ehrenmitgliedschaft übersandt. Möchte dieses Beispiel der Aufmunterung junger Componisten Nachahmung finden.

Vermischtes.

Bezüglich der in voriger Nummer erwähnten Abbildung des hiesigen Conservatoriums und Gewandhauses haben wir noch nachträglich zu bemerken, daß dieselbe auf Kosten des Castellans Quasdorf erschienen und von dem Sohne desselben gefertigt ist. Man kann sich in portofreien Briefen direct an Quasdorf wenden, doch hat auch die Verlagshandlung von C. F. Kahnt die Gefälligkeit, Bestellungen anzunehmen.

In Mainz hat man den Versuch gemacht, statt der früheren Einleitungs- und Zwischenactsmusik im Schauspiel werthvolle Tonstücke, z. B. einzelne Sätze von Beethoven'schen und anderen Symphonien, zur Aufführung zu bringen. Ein sehr unglücklicher Gedanke.

Intelligenz-Blatt.

Neue Musikalien
im Verlage von
C. Merseburger in Leipzig.

Brunner, C. T., Melodienbuch für fleissige Kinder. Jugend- und Volkslieder mit Var. für Pfte. Op. 244. Neue Aufl. Heft 1. 2. 20 Ngr.

———, Miniaturbilder. 24 leichte Tonstücke für Pfte. Op. 261. Neue Aufl. Heft 1. 2. 20 Ngr.

———, Phantasie-Transcription über *Beethoven*'s Adelaïde f. Pfte. zu 4 H. Op. 300. Neue Aufl. 20 Ngr.

Chwatal, F. X., Volkslieder-Album für Pfte. zu 4 Hdn. Op. 159. Heft 5. 6. 20 Ngr.

Gleich, Ferd., Transcriptions pour Piano. Op. 19. Cah. 1. Diane de Solange. Cah. 2. Rigoletto. 1 Thlr.

Klauwell, Ad., Die jungen Pianisten. Melodien-Album für Pfte. zu 4 Hdn. Op. 36. Heft 4. 5. 6. 1 Thlr.

———, Winterspenden. Tänze für Pianoforte. Op. 37. Heft 1. 2. 3. 1 Thlr. 15 Ngr.

Otto, Jul., 5 Quartetten für Männerstimmen: Frühlingslandschaft (der lange Magister) etc. Neue Aufl. Part. und Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.

Schulz, F. A., Rosen und Lilien. 12 Lieder mit leichter Pfte.-Begl. Op. 119. 15 Ngr.

Schulz-Weida, Jos., Klänge aus dem Herzen. 3 Phantasien über deutsche Volkslieder für Pfte. Op. 69. Heft 1. 2. 3. 1 Thlr.

(Zu beziehn durch jede Musik- oder Buchhandlung.)

Musikalien-Nova
von
B. Schott's Söhnen in Mainz.

Ascher, J., Marche nat. des Chasseurs anglais. 54 kr.

———, Oh! Croyez-moi. Mélodie. 36 kr.

———, Le Chalet. Illustration. Op. 94. 1 fl.

Batta, Clem., Chant d'une mère. Berceuse. 18 kr.

Brassin, L., 2. Valse-Caprice de concert. Op. 11. 1 fl.

Casorti, A., Souvenir de Bruxelles. Valse élég. Op. 35. 36 kr.

———, Souvenir de Spa. Polka-Mazurka. Op. 36. 27 kr.

Croisez, A., Fantaisie élég. sur les Noces de Jeannette. 45 kr.

Egghard, J., La Marguerite. Bluette. Op. 72. 36 kr.

——— Topsy. Polka des Nègres. Op. 73. 45 kr.

———, Une Fleur champêtre. Impromptu. Op. 74. 45 kr.

Godefroid, F., La Fileuse. Étude de genre. Op. 100. 54 kr.

Gottschalk, L. M., Souvenir de la Havanne. Grand Caprice. Op. 39. 1 fl.

Hess, J. Ch., La dernière Rose d'été. Rêverie. Op. 66. 45 kr.

Ketterer, E., Fantaisie. Transcrite sur le Roman d'Elvire. Op. 84. 1 fl. 12 kr.

Labitzky, J., Le Mal du pays. Suite de Valses. Op. 252. 45 kr.

———, Dora-Quadrille. Op. 253. 36 kr.

Mayer, Ch., 2 Chansons bohém.-russ. transcrites. Op. 307. Nr. 1. 2. à 45 kr.

Michalek, W. G., Fleur du Souvenir. Morceau de salon. Op. 40. 54 kr.

Osborne, G., 2 Fantaisies sur des Airs fav. de *J. Haydn*. Nr. 1. 2. à 54 kr.

Schubert, C., La Fille du Diable. Quadrille. Op. 271. 36 kr.

———, Diavoline. Polka du Ballet la Fille du Diable. Op. 272. 27 kr.

———, Les Amours d'une rose. Polka-Mazurka. Op. 273. 27 kr.

Stasny, L., Les Naïades. Polka-Mazurka. Op. 71. 36 kr.

———, La Gazelle. Polka. Op. 72. 18 kr.

———, Polymnia-Quadrille. Op. 73. 36 kr.

Labitzky, J., Le Mal du pays. Suite de Valses à 4 mains. Op. 252. 1 fl. 12 kr.

———, Dora-Quadrille à 4 mains. Op. 253. 1 fl.

Schadeck, J., Charact. Tonstück in Form einer Ouverture à 4 mains. Op. 17. 1 fl. 48 kr.

Ruckgaber, J., Mazurka à 6 ms. Op. 56. 1 fl. 12 kr.

Dancla, C., Souvenir d'Orphée. Duo pour Piano et Violon. Op. 96. 1 fl. 30 kr.

Wüllner, F., Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 9. 5 fl. 24 kr.

Singelée, J. B., La Muette de Portici. Fantaisie pour Violon avec Piano. Op. 71. 1 fl. 48 kr.

Lee, S., Petite Fantaisie sur l'Opéra Marco Spada pour Violoncelle avec Piano. Op. 68. 1 fl. 12 kr.

Labitzky, J., Le Mal du pays. Suite de Valses pour grand Orchestre. Op. 252. 3 fl. 36 kr.; à 8 ou 9 Parties 2 fl. 24 kr.

———, Dora-Quadrille pour gr. Orchestre. Op. 253. 2 fl. 24 kr.; à 8 ou 9 Parties 1 fl. 12 kr.

Becker, V. E., Zwei heitere Männerquartette. Op. 27. Nr. 2. Mag. Botanikus. 1 fl. 30 kr.

Büchler, F., Drei Gaselen für 4stimmigen Männerchor. 1 fl. 12 kr.

Lyre française. Nr. 841—844. à 18 und 27 kr.

Wagner, R., Das Rheingold. Musikalisches Drama in vier Scenen. Clavier-Auszug. 14 fl. 24 kr.

Verlag von **C. F. KAHNT** in *Leipzig:*

Goldnes Melodieen-Album
für die Jugend.

Sammlung von 168 der vorzüglichsten Lieder-, Opern- und Tanzmelodieen für das Pianoforte,

componirt und arrangirt von

Adolf Klauwell.

Band I. II. III. à 1 Thlr 6 Ngr.

☞ **Besonders jungen Pianisten empfohlen!**

Beachtenswerth für Oboer.

Oboe-Röhre *(mit der Maschine gearbeitet)* mit leichter Ansprache und vollem Ton, das Dutzend zu 2 Thlr. 12 Sgr., sind fortwährend zu haben bei

Ed. Bamberg,
Mitglied des Orchesters zu *Homburg* v. d. Höhe.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 29. März 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 14.

Vierundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Tristan und Isolde.

Handlung in drei Aufzügen

von

Richard Wagner.

(Leipzig, Breitkopf & Härtel. Vollständige Partitur Pr. 36 Thlr. netto.)

(Fortsetzung.)

Zweiter Aufzug.

Scene I. Garten mit hohen Bäumen vor dem Gemach Isoldens. Helle, anmuthige Sommernacht. An der geöffneten Thüre ist eine brennende Fackel aufgesteckt. Jagdgetön. Brangäne, auf den Stufen am Gemach, späht dem immer entfernter vernehmbaren Jagdtrosse nach. Isolde tritt, feurig bewegt, aus dem Gemach zu Brangäne, diese fragend, ob sie die Abziehenden immer noch höre. Brangäne lauscht, und vernimmt sie noch deutlich. Isolde hält dies für „des Laubes säuselnd Getön", Brangäne aber für ihres Wunsches Ungestüm: Sie glaube es, weil sie es wünsche; es tönten noch Hörner, sie sei nicht unbewacht, auf Melot ruhe gegründeter Verdacht. Isolde hält aber Melot für Tristans Freund, nur aus List habe dieser dem Freund zu Liebe dies nächtliche Jagen angeordnet. Es sei nun die Gegenwart Markes nicht mehr zu fürchten und Brangäne möge dem harrenden Tristan das Zeichen geben, die Fackel verlöschen. Brangäne sucht dies noch zu verzögern, sieht aber Isoldens Ungestüm, beklagt schmerzvoll ihre That, die an Allem schuld sei. Isolde läßt dies natürlich nicht gelten und nennt Frau Minne als die Schuldige, welcher sie sich ergeben habe. Aufs Neue beschwört sie Brangäne, nur heute die Fackel nicht zu löschen, die Gefahr sei zu groß. Isolde kann sich jedoch nicht länger mehr halten, eilt zur Fackel und wirft sie zur Erde. Brangäne wendet sich bestürzt ab, um auf einer äußeren Treppe die Zinne zu ersteigen. Isolde späht in den Baumgang; sie sieht den Freund, welchem sie immer ungestümer entgegenwinkt. Endlich stürzt Tristan herein.

Scene II. Stürmische Umarmungen Beider, unter denen sie in den Vordergrund gelangen. Hier beginnen sie ein lebhaftes Zwiegespräch: „Bist du mein? Hab ich dich wieder?" ꝛc., dann folgt ein jauchzender Zwiegesang: „O Wonne der Seele" ꝛc.; endlich aber können sie sich so weit fassen, daß es ihr Entzücken zuläßt, sich in Betrachtungen zu ergehen: „Wie lange fern! Wie weit so nah!" ꝛc. Tristan klagt über das Licht, das so lange nicht erlosch, das an Stelle des neidischen, liebestörenden Tages rückte. Sie: Doch habe sie es verlöscht; in Frau Minne Schutz dem Tage Trotz geboten. Er: Könnte doch, wie sie die Leuchte, er den peinlichen Tag verlöschen! — Es folgen dann Betrachtungen und Erörterungen über ihr eigenthümliches Gegenüberstehen, bevor sie sich in der bekannten Scene auf dem Schiffe geeinigt, welche wir unmöglich hier bis ins Einzelne verfolgen können. Auch bedürfen diese durchaus der beredten Beihülfe der Musik, schon deshalb, weil sie das Allerinnerste des Menschen berühren. Tristan ist zuletzt völlig der Welt entrückt: „In des Tages eitlem Wähnen bleibt ihm ein einzig Sehnen, — das Sehnen hin zur heil'gen Nacht, wo urewig, einzig wahr, Liebeswonne ihm lacht!" Er zieht Isolde sanft zur Seite auf eine Blumenbank nieder, senkt sich vor ihr auf die Knie und schmiegt sein Haupt in ihren Arm. Seine Worte, welche Isolde ihm nachsagt: „O sink' hernieder, Nacht der Liebe, gieb Vergessen, daß ich lebe" ꝛc. entschleiern den eigentlichen Kern des ganzen Werkes. In immer größerer Verinnerlichung versinken die Liebenden wie in „gänzliche Entrücktheit", in der sie, Haupt an Haupt auf die Blumenbank zurückgelehnt, verweilen. Brangäne mahnt die in Wonne Schwelgenden leise zur Vorsicht. Ihre Stimme wird von der Zinne her vernommen. Es ist ein erquickender Moment der Ruhe eingetreten, in welchem die Liebenden mit klarem Auge ihre Abgetrenntheit von der Welt ersehen: „So sterben wir, um ungetrennt, ewig einig ohne End', ohn' Erwachen, ohn' Erbangen, namenlos in Lieb' umfangen, ganz uns selbst gegeben, der Liebe nur zu leben!" Sie preisen ihre Liebe, ihre „Nacht." Endlich umfangen sie sich in schwärmerischer Begeisterung, ihre erregte Empfindung in einen Wonnestrom ergießend.

Scene III. Brangäne stößt einen grellen Schrei aus und sofort stürzt Kurwenal mit entblößtem Schwerte herein, entsetzt hinter sich in die Scene schauend, Tristan auffordernd, sich schnell zu retten. Die Katastrophe bricht natürlich und ungezwungen herein. Marke, Melot und Hofleute (in Jägertracht) kommen aus dem Baumgange lebhaft nach dem Vordergrunde und halten entsetzt der Gruppe der Liebenden gegenüber an. Brangäne kommt zugleich von der Zinne herab und stürzt auf Isolde zu. Diese, von unwillkürlicher Scham ergriffen,

lehnt sich, mit abgewandtem Gesicht, auf die Blumenbank. Tristan, in ebenfalls unwillkürlicher Bewegung, breitet mit dem einen Arm den Mantel breit aus, so daß er Isolde vor den Blicken der Ankommenden verdeckt. — In dieser Stellung verbleibt er längere Zeit, unbeweglich den starren Blick auf die Männer gerichtet, die in verschiedener Bewegung die Augen auf ihn heften. — Morgendämmerung. Melot tritt vor und brüstet sich mit der Bestätigung seiner auf sein Haupt genommenen Behauptung des nächtlichen Verweilens Tristans bei Isolde. Marke beklagt, tief erschüttert, den an ihm vom „treuesten aller Treuen" begangenen Verrath und will darob an aller Ehre und Tugend verzweifeln. Er erwähnt die von Tristan ihm geleisteten Dienste ohne Zahl, daß er beschlossen hatte, weil ihm sein Weib kinderlos geschwunden, sich nicht wieder vermählen zu wollen, um Tristan die Krone überkommen zu lassen. Doch gerade dieser sei am stärksten in ihn gedrungen, die Königin dem Lande, sich die Gattin zu wählen, und habe sogar auf sein Weigern hin gedroht, auf immer ihn meiden zu wollen, wenn er nicht selber entsandt würde, die königliche Braut dem Könige zu freien. So habe er denn endlich nachgegeben. Wirklich, trotz Feind und Gefahr, sei es ihm gelungen, dies wundervolle Weib, welchem Markes Wille nie zu nahen wagte, der sein Wunsch ehrfurchtsscheu entsagte, ihm zuzuführen. Warum er nun jetzt ihm diese Schmach, dieses namenlose Elend zugefügt, wie vermöchte er dies zu fassen! Tristan hat den Blick zu Boden gesenkt; in seinen Mienen ist große Trauer zu lesen. Er vermag ihm den tiefgeheimnißvollen Grund nicht zu künden und wendet sich zu Isolde, welche sehnsüchtig zu ihm aufblickt, diese auffordernd, ihm zu folgen: Zu „leben" vermag er nicht mehr; er sehnt sich zum ew'gen Wunderreich der Nacht. Nicht minder sehnt sie sich darnach, nach seinem „Haus und Heim", — er möge nun den Weg dahin ihr zeigen. Tristan neigt sich langsam über sie und küßt sie sanft auf die Stirn. Melot fährt wüthend auf ob dieser „Schmach" und zieht das Schwert. Tristan zieht das seine und dringt auf ihn ein. Als Melot ihm das Schwert entgegenstreckt, läßt Tristan das seinige fallen und sinkt verwundet in Kurwenals Arme. Isolde stürzt sich an seine Brust. Marke hält Melot zurück. Der Vorhang fällt.

Musikalisch erwacht im zweiten Aufzuge ein neues, von dem im ersten sehr verschiedenes, Leben. Mußten wir dort die vielen wechselvollen, jäh auf einander folgenden Gefühlsmomente, wie sie einzeln künstlerisch verwoben und zum Ganzen gestaltet, bewundern, mußten wir dort die bis ins kleinste Detail eindringende Arbeit erkennen, wie sie die bewegten Situationen erschöpfend veranschaulicht, — so können wir nicht minder hier dem jetzt entgegenkommenden, breit gehaltenen, unaufhaltsam dahineilenden Musikstrom unsere volle Bewunderung zollen. Ein ganz colossaler musikalischer Fluß offenbart sich hier. Die Seelen der Liebenden sind nun vereint: das Kunstwerk mußte eine neue Sphäre der Darstellung betreten. Neue Motive erwachen, zumeist aber von größerem Glanze als die früheren, und seltener begegnen wir den alten Bekannten, von welchen einige sogar ganz ausbleiben.

Ein sehr lebhaft dahinrauschender Einleitungs-Satz bringt die Hauptgesichtspuncte des Folgenden musikalisch eng aneinander gegliedert und weiht uns im Voraus in die verwaltende Stimmung ein: Blühendes Leben, heißblütiges Empfinden. Gleich die ersten zwei Tacte bringen ein später vielfach gebrauchtes Motiv, welches immer da erscheint, wenn der ewige Freudestörer und Feind des reinen Genießens, der Tag mit seinem wechselvollen, gefühllosen Treiben, in seiner Schreckgestalt sich der inneren Seligkeit der Liebenden entgegenstemmt. Befindet sich ja bereits ihre Liebe in einem Stadium, das die Gesetze der Welt verdammen müssen: Isolde, die Gemahlin König Markes, erwartet in der Nacht ihren Geliebten, Tristan! Daß sie sich lieben, hat der Himmel so gefügt, natürlich ist es also, wenn sie die ihnen feindliche Welt, oder besser die Gesetze, welche einer interessirten Altagswelt einmal nöthig geworden, fliehen und sich ihnen zu entziehen suchen. Ihr Kampf ist freilich ein ungleicher und selbstverständlich müssen sie untergehen. Mit dem Dichter rechten zu wollen, daß er das äußerlich Feindliche in den einen Begriff „Tag" übersetzte, kommt uns durchaus nicht in den Sinn, um so weniger, da diese zusammenfassende Ausdrucksweise in der zweiten Scene zwischen Tristan und Isolde vielfach umschrieben ist, und die Absicht des Dichters vollkommen und deutlich zum Verständniß gelangt. Immer also, wo wir folgende meist schrill zu Gehör kommenden Töne vernehmen:



wissen wir, worum es sich handelt. Ist die jeweilige Stimmung gerade eine mildere, so pflegen wir dies Motiv auch in folgender Gestalt zu vernehmen:



Dem Vorhergehenden entgegengesetzt ist das ungestörte, schwelgende Empfindungsleben der Nacht, für welches der Componist das folgende Motiv erfand:



In anmuthigsten, wohligsten Bewegungen ergeht es sich in unverhohlener Freude immer weiter, bis es in verlangendem Hingebungsdrange zum Stadium seligsten Ueberfließens, innigsten Durchdringens gelangt, und zwar erst stürmisch:



dann am Schlusse der ersten Scene und in erhöhtem Maaße am Ende der zweiten begeistert triumphirend:



und zuletzt am Schlusse des Dramas durchgeistigt, ewiges Verbundensein der Liebenden nach dem Ableben ihres Leibes verkündend.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Wort über die neueste Pauken-Construction des Herrn J. Einbigler in Frankfurt a. M.

Schon im Jahre 1836 haben die HH. Ferd. Ries, Carl Guhr, Felix Mendelssohn-Bartholdy und Ferdinand Hiller dem Obengenannten über die Erfindung seiner Paukenmechanik mit einer Schraube ein Zeugniß ausgestattet, welches durch Abdruck auch in mehrere Musikzeitungen übergegangen ist. Dieses Zeugniß rühmt hauptsächlich: 1) das gänzlich geräuschlose und schnelle Umstimmen, welches früher bei den 18 Schrauben nicht möglich war, indem z. B. in folgendem Tempo des Mälzl'schen Metronom ♩ 50 sich jetzt die hier angegebenen Noten mit vollkommener Reinheit schlagen lassen:



und 2) die durch Nichts mehr gehemmte Vibration des Kessels.

Obgleich nun solche Vorzüge seit 25 Jahren in der Oper wie im Concert geltend gemacht sind, und demnach die verdiente Anerkennung gefunden haben, hat Hr. Einbigler dennoch nicht aufgehört, weiter zu streben, und so ist es ihm nun gelungen, abermals ein Paar Pauken herzustellen, welche seine ersten noch weit übertreffen; denn befand sich die Mechanik der früheren Pauken außerhalb des unten spitz zulaufenden Kessels, so verrichtet dieselbe ihr Amt jetzt innerhalb des nunmehr eine vollkommene Halbkugel darstellenden Kessels, wodurch der Ton jedenfalls voller, runder, selbst edler geworden ist, und auch den entferntesten Vergleich mit dem der Trommel nicht mehr zuläßt. Endlich übertrifft die Umstimmung an Leichtigkeit noch das oben angeführte Notenbeispiel.

Bedenkt man, daß der Pauker seine beiden Kolosse jetzt schon umgestimmt hat, ehe er früher nur nach dem Schlüssel am Pulte greifen konnte, so ist der Unterschied an Zeitgewinn in der That außerordentlic[illegible]

Was mit der früheren 18schraubigen Construction in den Paukenstimmen der heutigen Oper auszuführen gar nicht denkbar gewesen wäre, kann jetzt mit Bequemlichkeit und selbst mit Humor ausgeführt werden, und wenn es selbst einem Componisten einfallen würde, Variationen für die Pauken zu schreiben.

Unterzeichneter, welcher hinter diesem Instrumente seit 40 Jahren mancherlei Erfahrungen gesammelt, glaubt daher im Stande zu sein, hier ein Urtheil abgeben zu können, und sich den Dank sämmtlicher Orchester zu verdienen, wenn er auf diese nützliche und schätzbare Erfindung des Hrn. Einbigler nach seiner besten Ueberzeugung hiermit aufmerksam macht.

Carl Gollmick.

Drittes Liszt-Concert in Wien.

Besprochen von

Eduard Kulke.

Indem wir an den Bericht über das dritte und für dieses Jahr letzte Lisztconcert gehen, erfüllt uns ein Gefühl der Freude über die erhebenden Genüsse, die uns in diesen Concerten geboten wurden. Carl Tausig ist bei der Zusammenstellung der Programme von dem gewiß richtigen Principe ausgegangen, daß es besser sei und zum Verständnisse Liszt'schen Kunstschaffens mehr beitrage, wenn das Publicum Gelegenheit habe, eine und dieselbe Composition öfter zu hören, als mehrere Compositionen nur von einmaligem Anhören kennen zu lernen. Daher kommt es, daß wir in drei Orchesterconcerten nur vier symphonische Dichtungen kennen lernten, während doch in jedem Concerte zwei solcher Werke aufgeführt wurden. Er begann nämlich gleichsam synkopisch jedes folgende Concert mit der symphonischen Dichtung, die den Abschluß des unmittelbar vorhergegangenen bildete.

Das Programm des am 10. März Mittags 1/21 Uhr unter Tausig's trefflicher Direction und Mitwirkung des Hofopernorchesters im Musikvereinssaale stattgehabten Concertes war folgendes: „Les Préludes", Valse-Caprice des Soirées de Vienne (d'aprés Schubert), Cantique d'amour, Pesther Carneval und die „Hungaria".

Diese letztgenannte Dichtung bildete die Krone des ganzen Concertcyklus. Einen würdigeren Abschluß hätte der Leiter dem Unternehmen nicht geben können, wenn auch andererseits zugestanden werden muß, daß in Bezug auf Popularität der „Tasso" vorzuziehen gewesen wäre.

Wir sind in der angenehmen Lage, die von Dräseke aufgestellte Wahrscheinlichkeit einer ungemein gewaltigen Orchesterwirkung des letzteren Werkes in Gewißheit umzuwandeln. Diese Wirkung ist in der That eine enorme, und man kann wol ohne Uebertreibung die Behauptung aussprechen, daß die ungarische Nation kein Kunstwerk besitzt, sei es in welcher Kunst immer, das sich mit der „Hungaria" messen könnte, kein Kunstwerk, welches das gesammte Geistesleben dieses Volkes, die tiefe Trauer, die innige Melancholie, das wilde, ungezügelte Aufjauchzen der Freude schöner, wahrer und naturgetreuer zu veranschaulichen geeignet wäre. Die „Hungaria", an Tiefe der Idee zwar hinter manche andere symphonische Dichtung zurücktretend, steht demnach doch durch das ihr eigenthümliche nationale Colorit ganz einzig da. Die Wirkung, welche dieses stimmungs- und farbenreiche Gemälde auf das Publicum übte, war eine bewältigende, gänzlich hinreißende.

Tausig hat aber auch dieses Werk mit einem Schwung und einem Feuer dirigirt, daß er das ganze Orchester mit sich fortriß.

Nachdem nun vier symphonische Dichtungen aufgeführt worden, könnten wir darauf eingehen, aus den gewonnenen Resultaten eine Charakteristik des Componisten, wenn auch nur in Kürze, zu versuchen; allein wir verweisen jeden sich näher für Liszt und seine Schöpfungen Interessirenden auf Franz Brendel's: „Liszt als Symphoniker", und wollen den uns noch etwa gegönnten Raum zu einigen Bemerkungen über das ganze Unternehmen der Lisztconcerte verwenden.

Man könnte allerdings gegen die Exclusivität dieses Unternehmens manchen nicht unerheblichen und auch nicht ganz unberechtigten Einwurf erheben. Man hat dies auch von verschiedenen Seiten gethan und geltend gemacht, daß es dem Publicum zu viel zumuthen heiße, in einem Concerte die Werke nur Eines Componisten aufzuführen, selbst wenn dieser Componist Beethoven sei; allein, wie berechtigt ein solcher Vorwurf unter anderen Umständen auch sein mag, — bei der gegenwärtigen Constellation der hiesigen Musikzustände müssen wir den Leiter der in Rede stehenden Lisztconcerte in Schutz nehmen und jeden derartigen Einwand gegen seine hier ehrenhaft durchgeführte Aufgabe entschieden zurückweisen.

Wäre Wien der Ort, wo man dem Neuen liebevoll, oder wenigstens ohne Vorurtheil, entgegenkäme, verweigerten die hiesigen Concertinstitute nicht hartnäckig die Aufführung Liszt'scher Werke, dann, aber nur dann, hätte der Vorwurf gegen ein exclusiv Liszt'sches Concert einige Berechtigung; dem aber ist nicht so. Wie Sie aus der Einleitung zu dem Berichte über das erste Lisztconcert, wo wir die hiesigen Concertunternehmungen skizzirten, ersehen können, verhält sich die Sache ganz anders. Wenn also — fragen wir — gar nie sich die Veranlassung bietet, mit Liszt'schen Compositionen bekannt zu werden, wenn man denselben allenthalben die Thüre verschließt, und ihnen selbst das (ohne Rücksicht auf ihre Bedeutung doch gebührende) Recht der öffentlichen Aufführung versagt, konnte Tausig, dessen Streben ja gerade darin liegt, für die Bekanntmachung und Verbreitung der Liszt'schen Compositionen thätig zu sein, anders als exclusiv vorgehen?

Fragen wir uns nun, nachdem der Cyklus der Lisztconcerte abgeschlossen, was hat Tausig durch sein Unternehmen gewirkt, welches sind die Resultate desselben, so wollen wir uns keineswegs der sanguinischen Täuschung hingeben, als sei Alles gewonnen, als sei der heftige, und gerade hier vielleicht fanatischer als je anderswo geführte Kampf gegen Liszt zu Ende. Es lassen sich, dank der hiesigen Kritik, noch immer Stimmen gegen Liszt und die Neudeutschen vernehmen; andererseits aber kann nicht in Abrede gestellt werden, daß eine nicht unbeträchtliche Zahl von begeisterten Kunstfreunden, die erst jetzt sich mit den größeren Compositionen Liszt's befreundete, und die früher (wiederum dank der Kritik!) in dem naiven Wahne befangen war, Liszt's ganze Bedeutung liege gar nicht in der schöpferischen, sondern in der blos reproducirenden oder darstellenden Thätigkeit, zu der festen Ueberzeugung gelangte, daß Liszt einer der größten Tondichter aller Zeiten sei, und dieses Resultat ist durchaus nicht zu unterschätzen. Als Beweis dessen spricht außer den mir gemachten persönlichen Mittheilungen mehrerer mit den Liszt'schen Werken bisher unbekannter Musiker jedenfalls die Thatsache am lautesten, daß jedes folgende Concert sich eines womöglich immer gesteigerten Beifalls zu erfreuen hatte. Es gehört Blindheit dazu, dies nicht einzusehen. Tausig hat sich, was die Verbreitung der Liszt'schen Orchesterwerke anbelangt, hier in den Herzen Vieler ein bleibendes Denkmal gegründet, und der Dank dieser kann ihn für die ungerechten Angriffe, die er hier zu erfahren hatte, reichlich entschädigen.

Liszt hat in Wien nun ein Publicum, das ihn kennt, in seiner ganzen Bedeutung, nicht nur einseitig; ein Publicum, das für ihn heute eben so einsteht, wie für den bereits tief in den Kern des Volks eingedrungenen, ebenfalls lange verkannten Richard Wagner. Ein Mißerfolg, wie der bei der Prometheusaufführung, gehört, nach unserem Dafürhalten, heute hier zu den Unmöglichkeiten. — Ein solches Publicum geschaffen zu haben, ist aber unbestritten das Verdienst Tausig's, und der seines großen Meisters würdige Schüler kann auf diese That stolz sein.

Tausig wird nun, da er seine Aufgabe vollendet, Wien verlassen. Wir glauben nicht herzlicher von ihm Abschied nehmen zu können, als mit dem Wunsche, daß er bald zu uns zurückkehren möge, und mit der Versicherung, daß dieser Wunsch kein vereinzelter, sondern der Ausdruck einer nicht unbedeutenden Gesammtheit sei.

Aus New York.

Ende Februar.

Die Wirkung in die Ferne, von welcher Goethe spricht, ist in der That eins der merkwürdigsten Phänomene. Diese Wirkung hat sich in meinen Correspondenzen herausgestellt und zwar in entschieden eigenthümlicher, ich möchte sagen „grotesker" Weise. Es kann Ihnen nicht entgangen sein, daß hier eine philharmonische Gesellschaft existirt; ebenso wenig kann Ihnen entgangen sein, daß meine Beurtheilungen dieser Gesellschaft und ihrer Leistungen stets von der Milde dictirt waren, mit welcher man ein Institut ansieht, welches nicht ohne gute Elemente ist, und, obgleich in seinem dunkeln Drange des rechten Weges noch nicht recht bewußt, dennoch mit Hülfe einer rathenden und unterstützenden Kritik wol auf diesen Weg gebracht werden könnte. Aber die philharmonische Gesellschaft scheint dies nicht einsehen zu wollen; exclusiv, zopfig, starr an dem Hergebrachten festhaltend, bureaukratisch in ihrer ganzen Formation und ihren Institutionen, scheint sie das schottische Motto gewählt zu haben, welches sagt: „Nemo me impune lacessit!" Aus diesem Grunde ist die gute Absicht Ihres Correspondenten mißverstanden, und demselben wegen unehrerbietigen Angriffes unter erschwerenden Umständen in den Spalten ihres geschätzten Blattes das Billet zu den Concerten der Gesellschaft entzogen worden. So traurig dies auch ist, und so beklagenswerth die Ausgabe eines Dollars für jedes dieser Concerte auch erscheint, so versichere ich Ihnen, daß ich trotzdem fortfahren werde, selbst unter diesen schwierigen Verhältnissen Sie mit Berichten über die Leistungen der Gesellschaft zu versehen, welche durch die Schöppen (nicht aber Schöppenstädter), aus denen das Directorium zusammengesetzt ist, mit 9 Stimmen gegen 2 den „Mort sans phrase!" über mich verhängt hat, wobei ein Mitglied, welches in einer so bedeutenden und schwierigen Angelegenheit seine Stimme nicht abgeben wollte, nicht mitgerechnet ist.

Das dritte Concert bestätigte das, was ich über das erste gesagt habe. Schumann's Es dur-Symphonie Op. 97 verlangt etwas mehr Auffassung und geistiges Durchdringen, als Eisfeldt zu zeigen im Stande ist. Man hört Noten, Noten,

Nichts als Noten, aber es fehlt die Nuancirung, die Frische und das Effectvolle. Sie wissen, daß in Deutschland Stabstrompeter und Musikmeister beim Militair wol auch Symphonien dirigiren, und ähnlich wie von diesen werden hier Symphonien dirigirt. Diese Feldwebelconcerte mögen unzweifelhaft ihren Werth haben, indessen ist derselbe doch ein sehr geringer und mehr geeignet, in der Richtung des Fortschritts zu schaden und jede freie Entwicklung zu hemmen. Wenn es sich um Auffassung handelt, ist Bergmann der Einzige, der als Dirigent in der philharmonischen Gesellschaft Etwas leistet. Die „Préludes", die „Festklänge" und den „Tasso" haben wir ihm zu verdanken, und alle diese Sachen wurden wirklich wunderbar feurig und imposant vorgetragen. Es sind uns von ihm für das nächste Concert die Ouverturen zu den „Franc-juges" und zur „Genoveva" versprochen, wie auch der „Mazeppa" aufgeführt werden wird. Die Arbeit Bergmann's ist aber eine Sisyphusarbeit, denn der Stein, den er fort und fort rollen will, fällt immer wieder zurück; wir stehen noch immer da, wo wir vor zehn Jahren gestanden haben, und es scheint, daß erst das Aussterben der alten Generation uns einen rationellen und stetigen Fortschritt bringen wird.

Die Gesellschaft „Arion" hat für die Verbreitung neuer Meisterwerke viel in diesem Jahre gethan; Carl Anschütz ist der Dirigent dieser Gesellschaft und dirigirt mit Bergmann zugleich ihre Concerte, aus deren Programme ich folgende Pièçen anführe: „Rheinwein", Lied von Schumann, Goethemarsch von Liszt, Genoveva-Ouverture, Ouverture zum „Corsar", „Mazeppa", die „Ideale." Diese Sachen sind außerordentlich fleißig einstudirt, und die Concerte nehmen unstreitig den ersten Rang hier ein. Der „Liederkranz", eine größere Gesellschaft als der „Arion", hat weder den Geist noch das rege Streben des letzteren und sucht durch Starrheit, Aufgeblasenheit und Conservatismus in jeder Beziehung das zu ersetzen, was ihm an Leistunsgsfähigkeit fehlt.

Die ungünstigen Zeitverhältnisse haben durchaus nicht die Zahl der Concerte vermindert, und der Import neuer Kräfte von Europa ist nur deßhalb geringer als sonst, weil der Contract der Unternehmer geringer ist als sonst, d. h. auf Nichts reducirt ist. Die Nachricht, daß Ullmann flüchtig sei, ist vollständig aus der Luft gegriffen; wegen eines Bankerotts braucht man in Amerika keine Veränderung des Klimas vorzunehmen; wozu wäre denn dieses Land entdeckt, wenn man nicht einmal ungestört bankerott werden könnte! Die Oper besteht trotz Ullmann's, und die Italiener haben sich unter einem gewissen Muzio zusammengerottet und machen gute Geschäfte. Verdi's „Ballo in maschera", eins der traurigsten und bedauernswerthesten Vergehen des genannten Componisten, hat viel Effect gemacht, und man kann daraus sehen, welche Hoffnungen gute Musik bei den Amerikanern hat. Der „Giuramento" ist sehr bald bei Seite gelegt worden. Formes ist, wie ich vorausgesagt habe, ohne Bezahlung erhalten zu haben, nach Deutschland gereist, die Fabbri giebt Concerte in Chicago und Stigelli geht nach dem Westen. Wir erwarten in der nächsten Zeit die Lotti von Havanna. Die Oper in Havanna hat mit einem bedeutenden Deficit fallirt. Gottschalk, der Dirigent derselben, hat bewiesen, daß man ein guter Musiker und trotzdem ein schlechter Impresario sein kann. Von neuen Sängerinnen hatten wir Frl. Hinckeley hier, welche unter dem Namen Incli in Berlin sehr günstig beurtheilt wurde. Man ist sehr überrascht hier über die augenscheinlich höchst bescheidenen Anforderungen, welche die Berliner Kritiker an eine Sängerin zu stellen scheinen, denn hier genügt die Dame nicht; Gumprecht war der Einzige, welcher die Sängerin richtig beurtheilte; im Allgemeinen ist sie kaum einer näheren Beurtheilung werth. Eine fehlgeborene deutsche Oper hat ihre Thore sehr bald schließen müssen, und die Entrepreneuse derselben, Frau Schröder-Dümmler, hat es schwierig gefunden, sich den Lorbeer um die Schläfe zu winden.

Gustav Satter hat zwei Concerte gegeben und guten Erfolg gehabt; ihm fehlt nur Eins, nämlich das Bewußtsein, daß es noch andere Leute, namentlich in Europa giebt, welche auch Clavier spielen, und er denkt: „Es ist kein Gott außer Gustav Satter!" Das Spiel Satter's ist brillant und sicher, seine Auffassung mitunter tief und bedeutend, mitunter barock und gesucht, seine Technik bis auf den Anschlag vollendet; in der letzteren Beziehung übertrifft ihn Miles bedeutend, während ihm Selbständigkeit und Freiheit der Auffassung fehlt, und er für tiefere Empfindung verschlossen ist. Den Culminationspunct aller Ungeheuerlichkeit hat ein junger Mensch Namens Saar erreicht, bei dessen Verarbeitung der ungarischen Rhapsodien man stets im Zweifel ist, ob er mit den Händen oder den Beinen spielt.

Die Mason'- und Thomas'schen Soiréen haben seit dem Januar wieder Fortgang, und zwar ist Bergmann durch den Violoncellisten Bergner, den bedeutendsten im Lande, ersetzt. Es ist diese Besetzung vielleicht ein Gewinn für diese Concerte, welche jetzt mit größerer Sorgfalt vorbereitet werden. Die beiden letzten Soiréen brachten unter Anderem das Quartett in Es von Cherubini, das A moll-Quartett und Trio in G moll von Schumann und Trio in Es von Schubert. Mason ist für die Kammermusik ganz ausgezeichnet, und sein maßvolles Spiel verdient die unbedingteste Anerkennung. Thomas hat mit entschiedenem Glück und unter fast ebenso entschiedenen gehässigen Anfeindungen die Oper dirigirt, so lange dieselbe in den Händen von Mulder und Formes war. Der ebenso begabte als fleißige Musiker hat mehr als irgend Jemand für gute Musik gethan, und die Siege dieses jungen Themistokles haben manchen alten Miltiades nicht schlafen lassen. In Bezug auf Kleinlichkeiten und Scheelsucht unter Musikern sind wir hier ebenso gut daran wie in irgend einer deutschen Stadt.

Einem von mir jüngst erwähnten Pianisten von Philadelphia, Carl Wolfsohn, ist das Unglück passirt, seinen Namen in Ihrer geschätzten Zeitung verdruckt zu sehen, indem er als „Wolfram" aufgeführt ist. In seinem Concert mit Theodor Thomas in der nächsten Woche wird das Quintett von Schumann, die C moll-Sonate für Clavier und Violine von Beethoven und die Romanze von Berlioz Op. 8 gemacht; außerdem wird Wolfsohn zum ersten Male in Amerika die Liszt'sche Polonaise in E spielen. In Chicago hat sich eine philharmonische Gesellschaft unter Balatka gebildet, deren Concerte jedoch kein besonderes Programm haben. Aus dem Süden hört man sonst gar Nichts von musikalischen Leistungen. New Orleans ist die einzige Stadt, in welcher noch etwas Musik getrieben wird, und seitdem die „Nigger" dort im Preise gesunken sind, haben die Leute auch kein Geld mehr, um in die Oper zu gehn. Wir hoffen, mit der Inauguration Lincolns als Präsident die Ruhe hergestellt, und dann wieder Musikunternehmungen im Süden zu sehen. Bis dahin werden die Herren dort unten sich schon gedulden müssen. C. R.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das zwanzigste und letzte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, am 21. März, war das am wenigsten befriedigende der ganzen Saison. Ein mit wenig Geschmack zusammengesetztes Programm in mangelhafter Ausführung der meisten Nummern bestätigte bei dieser Gelegenheit unsre wiederholt ausgesprochene Behauptung, daß dieses einst mit Recht gefeierte Institut im entschiedenen Rückschritt begriffen, vielleicht schon seinem inneren Verfalle nahe sei. Das Orchester, noch in den letztverflossenen Jahren unter Rietz' Direction durch einen etwas rapiden, zuweilen effecthaschenden, öfters aber auch gewaltig schwunghaften Vortrag hervorstechend, erscheint mehr und mehr zerfahren, haltlos, hinsichtlich der Klangwirkung ermattet. So sehr auch diesmal die Hebriden-Ouverture den früheren Aufführungen nacheiferte, in Schumann's B dur-Symphonie traten doch umsomehr die jetzigen großen Mängel dieses Instrumentalkörpers hervor. Der erste Satz namentlich war ein sprechendes Beispiel, wohin in kurzer Zeit unter einer energielosen Führung die wackersten Kräfte gelangen können; dieses Abjagen des Tempos ohne alle feinere Nuancirung, dieses Hin- und Herschwanken der Orchestertheile bis zum völligen Zank der Holzbläser und Violinen ließen den chevaleresken Charakter des Werkes kaum annähernd zur Geltung gelangen. — Von den sonstigen Leistungen dieses Abends ist äußerst Wenig zu sagen. Die HH. Capell-M. Reinecke, Concert-M. David und Davidoff brachten Beethoven's Tripleconcert zur Aufführung. Hr. Landgraf trug eine bis zum Ueberdruß gehörte Phantasie für Clarinette von Bärmann von seichtestem Gehalt mit Beifall vor. Hr. Hofopernsänger Freny aus Dresden sang Concertarie von Mozart: „Bald muß ich dich verlassen“ und die Arie aus der „diebischen Elster“: „Dieser Plan ist unvergleichlich“; beide Leistungen vermochten nach keiner Seite hin zu befriedigen — als einzige Entschuldigung mag eine merkliche Indisposition des Sängers gelten, so wie im obigen Falle die plötzliche Uebernahme des Solovortrags von Seite des Clarinettisten. Das ganze Concert war nach Alledem ein treues Bild der ganzen Saison, die ganze Saison ein trauriges Zeichen principieller Unklarheit und Unentschiedenheit, gesinnungslosen, die Phrase über Alles schätzenden Salonlebens. Die Concerte im Gewandhause, statt ein Leitstern gesunder musikalischer Entwicklung zu sein, sind eine Ablagerungsstätte aller kleinlichen Umtriebe, Sondergelüste, ein Versammlungsort aller derer geworden, die entweder ihre Toilette mit möglichst geringer geistiger Anstrengung, oder ihre Begeisterung für die Todten mit möglichster Gehässigkeit gegen große Lebende zur Schau tragen möchten. Eine Rossini'sche Arie, ein Virtuos auf der Geige, ein effectuirendes Herabspielen Cherubini'scher Violinpassagen sind hier die Höhepuncte des Genusses. Dasselbe Publicum, das heute Wagner's Faustouverture abfallen läßt, beklatscht morgen eine Capellmeister-Nullität. Was gilt uns bei solchen Zuständen der lärmende Beifall nach gediegenen, längst anerkannten Werken! Er ist im besten Falle die Entschuldigung dafür, daß einen Augenblick nachher eine seichte Waare noch lautere Acclamation erhält. — Aber wir wollen nicht vergessen, daß nicht das Publicum sich selbst verdirbt; die energielose Leitung ist es, die sich der Masse dahingiebt, statt sie zu bestimmen, zu erziehen, welche unseren Tadel herausfordert. Wir haben nicht Lust, heute nochmals zu sagen, was eine Reihe von Jahren immer wiederholt von allen Tüchtigen gesagt ist — nur das müssen wir schließlich betonen, daß die letzte Saison einen hohen Grad erreicht hat in dem kraft- und reizlosen mechanischen Abspielen eines antiquirten Repertoirs, daß keine der wenigen vorgeführten Novitäten auch nur entfernt auf der Höhe der Zeit stand, daß nur einzelne Solisten höheren Ansprüchen genügten — daß Alles in Allem genommen die Gewandhaus-Saison ihre Aufgabe verfehlte!

P. L.

Paris. Der „Tannhäuser“ beschäftigt alle Welt. Es heißt, die Abonnenten der Großen Oper hätten um Zurücklegen des Werkes gebeten, der Kaiser aber habe es als eine Ehrensache bezeichnet, zuvor noch die Entscheidung weiterer Kreise des Publicums abzuwarten. Bis jetzt hat die hiesige Presse ein ablehnendes Verhalten inne gehalten, das größere Publicum dagegen bereits die Ouverture und verschiedene leichtfaßliche Nummern zu Lieblingen erklärt. Montag den 25. März steht die dritte Aufführung bevor, über welche uns Details noch nicht zugegangen sind; über die zweite, die am 18. März stattfand, stimmen die Mittheilungen dahin überein, daß die Mißfallsbezeugungen noch unanständiger als das erstemal, die Acclamationen zu Gunsten des Werkes und der Darsteller, namentlich am Schlusse, dafür aber auch entschiedener auftraten. Einzelne bei der ersten Aufführung mißliebig aufgenommene Stellen waren gestrichen worden. Auch diesmal wohnten der Kaiser und die Kaiserin der Aufführung bis zu Ende bei. Mehr und mehr hat sich übrigens die Ansicht festgesetzt, daß nationaler Haß, namentlich gegen die Fürstin Metternich, eine Gönnerin Wagner's, die Triebfeder der Opposition sei. Wir können schließlich die Befürchtung, „Tannhäuser“ werde unter so ungünstigen Umständen nicht durchdringen, keineswegs theilen; das ständige Publicum des Opernhauses wird freilich für die erste Zeit dagegen eifern, aber es werden auch immer massenhafter sich Verehrer für das Werk finden und in einiger Zeit eigentliche Scandal-Ausbrüche wol kaum noch denkbar sein.

Berlin. Es ist immer eine erfreuliche Erscheinung, wenn frische, lebensvolle Kunstkräfte aus innerem Drange ihre Fähigkeiten dem unbequemeren, mühereichen Wege des Fortschrittes weihen. So haben sich die HH. Niemann, Rehfeldt und Knoop hierselbst zu einem Unternehmen vereinigt, welches durch eine Reihe von Trio-Soiréen die neueren Kunstschätze dieses Genres zu einer besseren Kenntniß zu bringen in Aussicht gestellt hat, und es ist bereits damit der Anfang gemacht worden. Die erste Soirée brachte ein Trio von Bargiel, Sonate von Schumann für Violine und Piano und Trio von Rubinstein. Der Anfang genügte auch vollkommen, den Zweck des Unternehmens zu rechtfertigen. Alle drei Nummern sind Stücke, die nicht alle Tage zu hören, denen auch nicht alle vornehmen Herren unter den Musikern von Fach und Rang gewachsen sind, die Jahr ein Jahr aus auf Mozart und Haydn sitzen bleiben und damit ihren Horizont auf ewig abschließen. Zu jenem ist erforderlich, mit der neueren Technik vertraut zu sein, vorurtheilsfrei den schöpferischen Intentionen zu folgen und auf wohlfeile Erfolge zu resigniren. Diesen Bedingungen entsprachen die oben Genannten. Sie überwanden die bedeutenden Schwierigkeiten, die ihnen das Programm stellte, mit großer künstlerischer Sicherheit; die Rapidität ihres Vortrages brachte die interessanten Werke zur erfreulichsten Aufnahme. Das Trio von Bargiel erwies sich als eine originell erfundene und mit innerster Seele empfundene Arbeit, die Violin-Sonate von Schumann als ein geniales Werk, durch das sich ein ununterbrochener Faden glühender Poesie zieht, und Rubinstein's Trio brauste dahin mit Schwung und Feuer, kühn und siegesgewiß. Es ist wünschenswerth, diese Gaben öfter zu genießen; namentlich das Publicum muß von dem Seltenen einen wiederholten Eindruck erhalten, um zu einem ausreichenden Verständniß zu kommen. Bei der vollendeten Ausführung machte sich eine wohlthuende Gleichmäßigkeit des Zusammenspiels bemerklich. Hr. Niemann erfüllte seine Aufgabe für die Pianopartie mit förmlich heroischer Kraft und Tüchtigkeit; ebenso glänzten die anderen Herren, Concert-M. Rehfeldt auf der Geige und Violoncellist Knoop, durch edle Tonfülle und wirksamen Ausdruck; und bei allem Wettkampfe der einzelnen Instrumente war doch der Totaleffect vortrefflich. Wir können dem Unternehmen der genannten Trio-Gesellschaft von Herzen einen ferneren guten Erfolg wünschen.

Rud. Viole.

Stettin. Herr Jakob Rosenthal, ein Zögling der Conservatorien in Leipzig und Brüssel, zeigte sich in zwei eigenen Concerten, von denen das zweite im Casinosaal am 5. März stattfand, als einen, namentlich nach der virtuosen Seite hin schon recht ausgebildeten Violinisten und fand lebhaften Beifall. In dem G moll-Quintett von Mozart, welches recht gut zusammenging, hätte Hr. Rosenthal an manchen Stellen den Virtuosen etwas mehr in den Hintergrund stellen können; im Ganzen waren aber Auffassung und Vortrag seitens der ersten Violine besonders lobenswerth. In den Variationen von David entwickelte Hr. Rosenthal eine bedeutende Fertigkeit, und wenn mit dieser die eigentliche musikalische Ausbildung gleichen Schritt hält, so wird derselbe ein ganz tüchtiger Violinist werden; wie denn auch der Vortrag zweier Bach'schen Stücke (der Chaconne und einer Bourrée), die von guter Tonbildung zeugten, zu dieser Hoffnung berechtigen. Es sei deßhalb auf diesen talentvollen, fleißigen jungen Künstler hiermit aufmerksam gemacht. G. F.

Mainz. In Betreff einer anderen Blättern entnommenen Notiz in Nr. 13 d. Bl., daß in Mainz einzelne Sätze von Beethoven'schen und anderen Symphonien statt der früheren Einleitungs- und Zwischen-

actsmusik im Schauspiel zur Aufführung gebracht werden, geht uns folgende Berichtigung zu: Die unter Marpurg's Leitung stehenden und zusammenwirkenden Vereine, „Damengesangverein und Liedertafel," veranstalteten jährlich zwei Oratorienaufführungen und vier Symphonie-Concerte. Rechnet man dazu noch zwei Orchesteraufführungen des hier bestehenden Kunst- und Literaturvereins, so ergiebt dies eine Gesammtsumme von höchstens sechs Symphonie-Aufführungen im Jahr. Diese Zahl ist nicht genügend, um an die Auf- und Einführung aller unserer bedeutenden symphonischen Werke auch nur entfernt denken zu können. In dem bestimmten Bewußtsein jedoch, daß dem Publicum auch namentlich der Einblick in die moderne Musikrichtung nicht vorenthalten werden dürfe, hat sich Marpurg, in seiner Function als Theater-Capellmeister, entschlossen, alle Winter einen Cyklus von zwölf symphonischen Aufführungen im Theater zu veranstalten und hat vor Kurzem den Anfang damit gemacht. Das Programm enthält die Namen: Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Gade, Hiller, Berlioz, Liszt, Raff.

Halle. Wenn wir es uns zur Aufgabe gemacht, der interessantesten musikalischen Ereignisse unserer Stadt in diesem Blatte Erwähnung zu thun, so ist es auch unsere Pflicht, der schon seit einer Reihe von Jahren unter der Direction des Universitäts-Musikdir. Rob. Franz stehenden Gesellschaftsconcerte der „vereinigten Berggesellschaft" und des „Museums" zu gedenken; um so mehr, da über sie, so viel wir wissen, in dieser Zeitschrift seit Jahren nicht berichtet worden ist, obgleich dieselben unter den uns hier gebotenen musikalischen Kunstgenüssen entschieden in erster Reihe stehen. Das für diese Saison vorletzte der Bergconcerte fand am 8. März statt und zwar unter Mitwirkung der Frl. v. Ehrenberg aus Leipzig und des Concert-M. Hrn. Edm. Singer aus Weimar. Das Programm bot: Ouverture zum „Tell"; Arie aus der „Schöpfung": „Auf stolzem Fittig"; Romanze, Op. 50, von Beethoven; Walzer-Arie von Venzano; Phantasie über Motive aus Verdi's „Ernani" von E. Singer; Cdur-Symphonie von Fr. Schubert. — Frl. v. Ehrenberg sang die Haydn'sche Arie sehr lobenswerth und zeigte sich in der bekannten Walzer-Arie als eine recht tüchtig geschulte Coloratursängerin. Hr. E. Singer bewies auch in diesem Concerte seine vollendete Meisterschaft. Beiden Gästen wurde der lebhafteste Applaus zu Theil. Die Leistungen des für diese Concerte engagirten hiesigen Stadtorchesters, an dessen Spitze Hr. Musikdir. John stand, waren recht lobenswerth. — Das 4. Concert der Museumgesellschaft wurde am 16. März im Saale des Kronprinzen abgehalten, und es hatte in demselben Frl. Laura Lessiak aus Leipzig die Solovorträge übernommen. Höchst würdevoll trug sie die Kirchen-Arie von Stradella vor, besonders aber wußte sie die beiden von Rob. Franz accompagnirten Schubert'schen Lieder, den „Wanderer" und die „Post", zu größter Wirkung zu bringen; außerdem sang sie: Recitativ und Arie aus der Oper „Semele" von Händel. Frl. Lessiak hat sich durch ihre Leistungen bei uns auf das Beste eingeführt, ihren Vorträgen wurde allgemeine Anerkennung und lebhafter Applaus zu Theil. Das Orchester zeigte sich in der Ouverture zum „Oberon" von Weber wie besonders auch in dem großen Schubert'schen „Duo", in der Orchesterbearbeitung von J. Joachim, im besten Lichte. Wir sind dem Musikdir. Rob. Franz zu großem Danke verpflichtet, daß er dieses, den meisten Concertinstituten bisher leider unbekannte, echt Schubert'schen Geiste entsprungene Werk, welches besonders durch die in demselben zur Darstellung kommenden mannigfaltigen, von J. Joachim äußerst geistreich aufgefaßten und auf Grund tiefen Studiums der Schubert'schen Partituren in angemessenster Weise instrumentirten Contraste von bedeutender Wirkung ist, mit hingebender Liebe auf das Concert-Repertoir gebracht hat und halten es für unsere Schuldigkeit, im Interesse der Kunst, Concertinstitute auf dasselbe aufmerksam zu machen. Die Abonnementsconcerte des „Museums" gingen mit diesem, dem vierten, in dieser Saison zu Ende.

Jul. Handrock.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Im fünften Abonnementconcert in Zwickau sang Frl Lessiak unter reichem Beifall „Die Gefangene" von Berlioz und Lieder von Schumann und Schubert.

Das vierte Abonnementconcert in Barmen brachte am 20. März unter A. Krause's Leitung die neuerdings wieder in Mode kommende Symphonie (D dur) von C. Ph. Emanuel Bach. Concert-M. Ferd. Laub aus Berlin erntete durch den Vortrag eines Concertes von Richard Wuerst und drei kleinerer Pièçen: Präludium von J. S. Bach, Caprice von Paganini und eine Polonaise eigener Composition rauschenden Beifall. Die übrigen Nummern waren Mendelssohn's 114. Psalm und Beethoven's Eroica.

Musikfeste, Aufführungen. In der dritten Schäffer'schen Symphonie-Soirée in Breslau am 18. März spielte Dr. Damrosch unter größtem Beifall seine Serenade für Violine und Orchester. Adolph Hesse, bekanntlich ein strenger Anhänger des Classischen und also keineswegs für die Werke der Gegenwart voreingenommen, schreibt bei dieser Gelegenheit in der Schlesischen Zeitung: Das Concertstück in Form einer Serenade für Violine und Orchester von Damrosch hat uns sehr interessirt. Das Tonstück ist sehr charakteristisch, hat viel Originelles, athmet Gefühlswärme und Innigkeit und ist pikant und wohlklingend instrumentirt.

In Halle wurde am 16. März, im großen Versammlungssaale der Franke'schen Stiftungen, von der Singakademie, unter Leitung des Universitäts-Musikdir. Rob. Franz, Händel's „Judas Makkabäus" zur Aufführung gebracht.

Auf dem am 21. Juli beginnenden Männergesangfeste in Nürnberg werden u. a. neue Compositionen von Franz Lachner, Hiller, Methfessel, Kalliwoda, Kücken, Otto, Herzog Ernst, Abt, meistens unter Direction der Tonsetzer selbst, aufgeführt; es haben sich bereits gegen 4000 Sänger gemeldet.

Literarische Notizen. Soeben ist die Preisschrift des Grafen Laurencin über Harmonik, unseren Lesern durch den Abdruck in d. Bl. bereits bekannt, in einer Separat-Ausgabe (bei C. F. Kahnt in Leipzig) erschienen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die Ostdeutsche Post meldet: Richard Wagner soll vom Kaiser Napoleon zum Mitglied der Ehrenlegion ernannt worden sein.

Vermischtes.

In einem Wiener Blatte „Der Fortschritt" finden wir ausnahmsweise einmal eine vorurtheilsfreie Würdigung von Tausig's Lisztconcerten. Der Verf. sagt: „Sprechen wir von einer Erscheinung, die den Muth hat, den Appell an die Alltäglichkeit zu verachten, sprechen wir von Liszt. Tausig's Concerte, welche eine ansehnliche Zahl von Compositionen Liszt's theils für Orchester, theils für Clavier zu Gehör brachten, geben unmittelbare Veranlassung, einige Betrachtungen über diesen seltenen Künstler zu machen. Sehen wir vorderhand ganz ab von dem seinen Schöpfungen innewohnenden Werthe oder Unwerthe, so wird man vor Allem nicht umhin können, die Thatkraft, die Energie und sublime Richtung seines Strebens anzustaunen. Ist es doch in unserer materiellen Zeit etwas ganz Unglaubliches, daß ein Künstler, der in seinen zehn Fingern die Macht besitzt, die Welt bewundernd zu seinen Füßen zu bannen, Gold und Ruhm wie kein zweiter zu ernten, auf diese Macht verzichtet, um höheren Kunstzwecken zu leben, die ihm statt Bewunderer Gegner, statt Gold Schmähungen, statt Ruhm Verkennung einbringen. Aber es charakterisirt nur um so mehr den reichen moralischen Gehalt dieses Mannes, die Festigkeit seiner Ueberzeugung, die Consequenz seines Strebens, daß er sich durch Nichts beirren oder gar von seinem Ziele ablenken läßt. Das hätten seine Widersacher längst erkennen sollen und es wäre — so scheint es — endlich Zeit, eine Erscheinung, die sich weder hinwegleugnen, noch einfach bei Seite schieben läßt, begreifen zu lernen. Um dies aber zu können, muß man sich selbst auf einen, über das kleinliche Getriebe der Alltäglichkeit emporragenden Standpunct der Betrachtung aufschwingen können, muß im Stande sein, die Bande eines erbärmlichen Servilismus, in welchem das heutige Künstlerthum schmachtet und moralisch zu verkommen droht, abzustreifen, um diese Erscheinung in ihrem vollen Umfange aufzufassen, um die Haltung dieses Künstlers zu würdigen, die eben das Gegentheil knechtischer Unterthänigkeit zeigt." Zum Schluß sagt der Verf.: „Wir müssen uns begnügen zu constatiren, daß Tausig's Concerte in den unbefangenen Kunstkreisen ein ungewöhnlich hohes Interesse hervorgerufen haben, und daß die Würdigung, die sowol seinen persönlichen Leistungen als Pianist ersten Ranges, wie auch den vernommenen Liszt'schen Werken zu Theil geworden ist, eine warme, unmittelbare und allgemeine gewesen sei."

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 5. April 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 15.

Vierundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
And. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Tristan und Isolde.

Handlung in drei Aufzügen

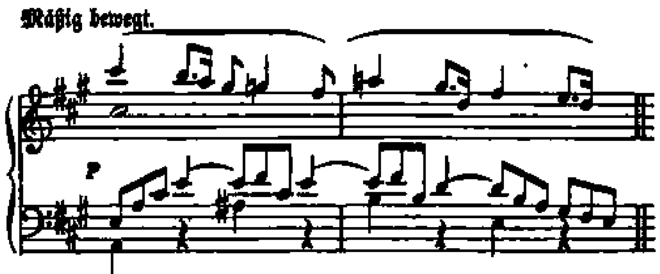
von

Richard Wagner.

(Leipzig, Breitkopf & Härtel. Vollständige Partitur Pr. 36 Thlr. netto.)

(Fortsetzung.)

Zu den eben erwähnten, und in der Einleitung zum zweiten Aufzuge verwendeten Motiven gesellt sich noch eine aus der Tiefe anhebende, über zwei Octaven sich ausbreitende Melodie, bewegten, heftig verlangenden Charakters, von den Violoncellen getragen, welche bald zu dem die Geheimnisse der Nacht berührenden Motive gelangt. Auch das verlangende Minnemotiv ertönt wieder. Stürmisch ergießt es sich in den uns schon bekannten Hingebungspassus. Beim Aufgehen des Vorhanges vernehmen wir auf dem Theater Jagdgetön von sechs Hörnern ausgeführt. Die große Erfindung des Meisters in solchen Fanfaren documentirt sich hier wieder aufs Neue. Der ersten Scene ist das Gepräge ungezügelten, heftigen Verlangens aufgeprägt. Die Jagdfanfaren werden immer entfernter vernommen; in gleichem Maße steigt dagegen die Leidenschaft. Von großer Schönheit sind die Stellen: „Nicht Hörnerschall tönt so hold" ꝛc. (Seite 86) mit zu Grundeliegen der uns bekannten Anfangsmotive des zweiten Aufzugs, die immer weiter und interessanter verarbeitet werden, besonders bei: „Daß ganz sie sich neige winke der Nacht. Schon goß sie ihr Schweigen durch Hain und Haus, schon füllt sie das Herz mit wonnigem Graus" ꝛc. Eine charakteristische Verbindung des Minne- mit dem Todesmotiv finden wir in dem ausgeführten Gesange Isoldens über das Wesen der Frau Minne: „Des kühnsten Muthes Königin, des Weltenwerdens Walterin; Leben und Tod sind unterthan ihr." Der Meister entwickelt hier eine ganz wundervolle Arbeit; das Ganze wird herrlich klingen. Nicht minder erregt das Folgende unser Interesse. Isolde gab sich Frau Minnens Macht völlig hin: „Wie sie es wendet, wie sie es endet, was sie mir küre, wohin mich führe, ihr ward ich zu eigen", wobei der Gesang sich entsprechend melodisch bewegt, das Orchester aber das eigentliche Motiv bringt:



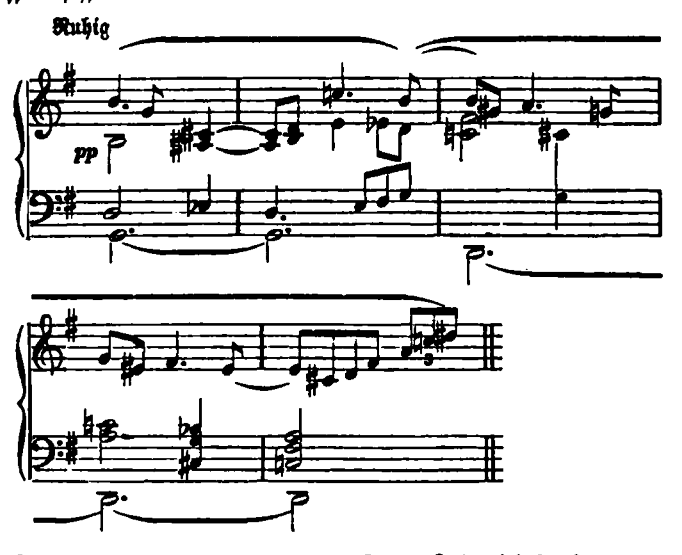
Nicht das erste sehnsüchtige Hauptmotiv konnte hier eintreten, sondern ein neu zu erfindendes, im Vollgenuß der Liebe schwelgendes. Die große Verwendbarkeit desselben, sowol der Obermelodie wie der Mittelstimme, liegt auf der Hand, und das folgende große Duett (Scene II) zwischen Tristan und Isolde giebt Zeugniß, wie es der Meister verstand, dies zu vollführen. Noch sei aber das beide Scenen verbindende Instrumentalzwischenspiel erwähnt. Als Isolde die Fackel löscht und so dem harrenden Freunde das Zeichen zum Eintritt gegeben, ertönt wieder jene aufsteigende Melodie der zweiten Einleitung in den Violoncellen, welche zu immer größerem Schwunge anwächst, als Isolde dem Freunde mit Ungeduld entgegenwinkt. Endlich stürzt er herein. Stürmische Umarmung Beider. Mit Macht ergießt sich nun das volle Orchester in jenes herrliche Thema (dessen Motiv wir in voriger Nummer brachten), das uns den höchsten Hingebungsdrang verkündet. Bis zu *fff* schwillt es jetzt in rasendem Ungestüm an, bevor die Liebenden in ihrem Entzücken nur Worte zu finden vermögen.

Wir sind nun zum Gipfelpuncte des Werkes, dem großen Duette, das allein den vierten Theil der Partitur ausmacht, gekommen. Der erste jauchzende Zwiegesang ist ein freier musikalischer Erguß von mächtigster Wirkung, und erst nach und nach stellen sich wieder bekannte Motive ein. Den Reigen eröffnet zunächst das triumphirende Liebesmotiv („wie sie es wendet" ꝛc.), welches hier sehr lebhaft in der Haupttonart C dur auftritt und sich vielfacher Durchführung erfreut. Auch ist es jetzt von einer sehr beredten Begleitung



umrankt, die ihm überall hin nachfolgt. Später erscheint wie-

der das nach Vereinigung verlangende Motiv der Nacht, dem sich bald der scheuchende Tag gegenüberstellt und musikalisch in dem bekannten Motiv unzählige Umwandlungen erfährt (S. 114—128). Dazwischen vernehmen wir wieder frühere Motive, welche sich mit den neuen amalgamiren und ein wahrhaft imposantes Ganze herstellen, wie wir auch nur entfernt Aehnliches in dramatischen Musikwerken Nichts aufzuweisen haben. In einem colossalen Diminuendo breiten sich endlich die hochgehenden Wogen aus, verfließen nach und nach, um den in der Tiefe ruhenden eigentlichen Kern zu enthüllen: „das einzige Sehnen nach der heil'gen Nacht, wo urewig, einzig wahr, Liebeswonne lacht." Wie dies musikalisch verwirklicht ist, welche Gefühle uns schon beim Lesen der Partitur überkommen, wie vermöchten wirs zu schildern! Dieser Zwiegesang: „O sink hernieder, Nacht der Liebe" ist wol am Besten geeignet, klar zu machen, was sich der Meister unter „unendlicher Melodie" vorstellte. Der über wonnige Harmonien dahinziehende rothe Faden der Melodie, wie er sich in alle Ewigkeit fortzuspinnen scheint, und auch noch fortläuft, wenn der Gesang der Liebenden längst verstummt ist, giebt uns einen Begriff davon. Ja, während außen Brangänens Stimme die der Erde völlig Entrückten, Dahinträumenden, leise zur Vorsicht mahnt, — wenn diese ihren wunderbaren Gesang wieder beginnen — immer klingt diese himmlische, endlose Melodie fort. Wir wollen dem Leser ein kleines Theilchen davon mittheilen. Also beispielsweise nur ein Glied dieser großen Kette bei den Worten: „Lausch, Geliebter":



Drängend antwortet das andere Ich: „Laß mich sterben!"



Am verdichtetsten, (greifbar) deutlichsten zeigt sich uns die Melodie bei den Worten: „So starben wir, um ungetrennt, ewig einig ohne End', ꝛc., der Liebe ganz zu leben." Sie athmet hier großen Ernst und Todesahnen, um, nachdem die Stimmung mehr und mehr wieder eine gehobene wird und die Liebenden in schwärmerischer Begeisterung sich umfangen, das Colorit einer himmlischen Verklärung anzunehmen. Immer mehr thürmt sie sich auf, immer höher schlagen die Wogen des hehrsten Entzückens, bis sie wieder in triumphirendster Begeisterung zu jenem Stadium seligsten Ueberfließens, innigsten Durchdringens gelangt, dessen Motiv wir (am Schlusse in voriger Nummer) näher beleuchteten. Stufenweise windet sich dessen zweiter Tact auf wechselvollen Harmonien immer höher, abermals eine neue nach Belieben fortzusetzende Melodie erzeugend, die in ihrem kühnen Fluge sicherlich alle Herzen mit fortreißen wird. Endlich zum hohen cis gelangt, wird sie am Weiterfliegen durch Brangänens grellen Schrei und das Eintreten der Hofleute mit dem Könige verhindert. (Scene III.) Sie versucht es zwar einige Male, wieder durchzubrechen, immer mehr werden wir aber an den Tag erinnert, welcher bei Melots harten Worten völlig Sieger wird. Markes edle, ergreifende Rede, die natürlich überwiegend declamatorisch (nicht recitativisch!) gehalten ist, wird von wenig Orchesterstimmen wirksam unterstützt. In ihr gelangt der schöne, sonore Klang einer Baßstimme zu voller Geltung. Als verdichtetes Motiv tritt uns, Markes Edelmuth verkörpernd, folgende Stelle am häufigsten entgegen:



Abwechselnd wird es von der Baßclarinette oder dem Englischen Horn vorgetragen und entsprechend weitergeführt, besonders schön bei der Stelle: „Dies wundervolle Weib" ꝛc. Melodisch hervorstechend sind die Worte: „die so herrlich, hold erhaben, mir die Seele mußte laben" wiedergegeben. Im Ganzen ist dieser ausgedehnte Vortrag König Markes von vortrefflicher Wirkung. Ganz abgesehen von seiner künstlerischen Bedeutung, gewährt er auch einen erquickenden Moment des ruhigen Verweilens, im Gegensatz zu dem, den ganzen Aufzug hindurch meist rastlosen Dahineilen der Musik. Bei der immer zunehmenden Trauer des Königs über das „Nichtfaßbare" werden natürlich die Töne düsterer und spärlicher, um endlich bei seiner verzweiflungsvollen Frage: „Den unerforschlich tiefgeheimnißvollen Grund, wer macht der Welt ihn kund?" zuletzt gänzlich zu verstummen. Tristan vermag ihm diesen nicht zu künden — leise beginnt aber die Musik erzählend den Anfang der ersten Einleitung (M. I), setzt sie bis vor den Eintritt des zweiten Motivs fort, und im Moment, als dieses eintreten müßte, geschieht eine Schwenkung nach As dur, wo nun plötzlich jenes (oben gebrachte) kleine Theilchen der großen Melodie (in G) überraschend eintritt und seine Folgerung: „Laß mich sterben!" mit Bestimmtheit nach sich zieht. Tristan spricht die gewichtigen Worte: „Wohin nun Tristan scheidet, willst du Isold' ihm folgen? Diese tiefsinnige Wendung kann nicht verfehlen, einen bewältigenden Eindruck hervorzubringen, der sich noch steigern muß, da der reiche Geber nicht versäumte, ein weiteres köstliches Geschenk seiner wahrhaft bezaubernden Muse nachfolgen zu lassen: „Dem Land, das Tristan meint, der Sonne Licht nicht scheint" ꝛc. Wir ahnen hier

Tristans „Heim und Haus, das Wunderreich der Nacht", wohin zurückzukehren des Liebenden sehnlichster Wunsch. In gleichem Sinne antwortet ihm Isolde und langsam neigt sich Tristan herab, sanft sie auf die Stirne küssend. Verklärt erklingen bekannte Töne an unser Ohr, welche bei Melots Dazwischenfahren verstummen, um energischen Rhythmen Raum zu geben. Nachdem Tristan von dem erlösenden Schwerte getroffen, erhebt sich die Musik noch einmal, wie aufathmend, zu größerem Gefühlsausdruck, den zweiten Aufzug passend abschließend.

(Fortsetzung folgt.)

Die Domorgel zu Halberstadt.

Diese große Orgel, von Herbst & Sohn aus Magdeburg erbaut, und im Jahre 1718 vollendet, hatte bis zum Jahre 1838, wo sie einer umfassenden Reparatur unterworfen wurde, fünf Manuale, nämlich drei übereinander liegende nebst einem Pedal und zwei Manuale auf beiden Seiten der Orgel. Das eine dieser beiden Manuale nebst Pedal bildete eine für sich selbstständige Orgel, deren Stimmung um einen ganzen Ton tiefer war als die der anderen Manuale, und nur zum Accompagnement der von den Chor- und Domherren ausgeführten Gesänge diente. Aeußerlich sind diese Seitenmanuale noch jetzt vorhanden, ihre Stimmen befinden sich jedoch schon seit der oben erwähnten, durch den verstorbenen Orgelbauer Schulze aus Paulinzelle bewirkten Reparatur in den vier übereinander liegenden Manualen vertheilt. — Der eigenthümlich schöne und großartige Toncharakter der Orgel wird durch die günstigsten akustischen Verhältnisse des alten, ehrwürdigen, im reinsten gothischen Style erbauten Domes gebildet, welcher eine Länge von 424 und eine Höhe von fast 100 Fuß hat, mithin eine der schönsten und größten Kathedralen Deutschlands ist. Durch die bereits ein Decennium währende Restauration des Domes hatte die schöne Orgel in den letzten Jahren so bedeutend gelitten, daß nicht eine einzige Stimme rein und präcis ansprach, so daß es nothwendig wurde, eine gründliche Reparatur vorzunehmen.

Die rühmlichst bekannten Orgelbaumeister Buchholz und Sohn in Berlin erhielten von der königl. Regierung zu Magdeburg den Auftrag, die Orgel nicht nur in allen Theilen aufs Beste wiederherzustellen, sondern auch nach dem jetzigen Standpuncte der Orgelbaukunst zu verbessern. Diesen ehrenvollen Auftrag hat Hr. Buchholz jun. mit größter Sorgsamkeit und dem seltensten Kunstfleiße in wahrhaft genialer Weise ausgeführt. Das ganze Werk ist von Staub und Schmutz gereinigt; die sämmtlichen Stimmen sind neu intonirt und der schöne großartige Prospect mit seinen vielen aus englischem Zinn gefertigten Pfeifen ist eine neue Zierde des Domes geworden. Die Zungenstimmen sind fast sämmtlich ganz neu nach dem Muster des berühmten Cavaillé-Col (in dessen Atelier Hr. Buchholz mehrere Jahre gearbeitet hat) gefertigt. Durch Hinzufügung mehrerer ganz neuer und jener Zungenstimmen hat die Orgel nicht allein die schönsten Charakterstimmen zu Solovorträgen erhalten, sie geben vielmehr auch dem vollen Werke eine überraschende Abwechslung. Durch das volle Werk, das an Kraft, Tonfülle und Glanz Nichts zu wünschen übrig läßt, ist jetzt eine so großartige Wirkung zu erreichen, wie sie ein Orchester von 600 Personen nie erreichen kann. Eine Majestät liegt in dem vollen Werke, die auf den Spieler und Zuhörer eine erschütternde Macht ausübt. — Die sanften Flötenstimmen des vierten Manuals (unter denen die neue Harmonika 8 Fuß, aus Berliner Probezinn gefertigt, den zartesten Toncharakter hat) haben nicht allein an Lieblichkeit und Innigkeit durch die neue Intonation bedeutend gewonnen, sondern sind durch eine höchst einfache, aber sinnreiche Vorrichtung zu einem crescendo und decrescendo eingerichtet worden, wodurch der Toncharakter der acht Stimmen des vierten Manuals zu einer dreifachen Modification des Tones befähigt wird. Hört man dieses Manual mit seinen zarten Flötenregistern unmittelbar nach Accorden des vollen Werkes, zumal in der weitesten Entfernung von der Orgel, hinter dem Hochaltar in der sogen. Mariencapelle, so wird man durch die hier in solcher Vollendung noch nie gehörten Klänge wahrhaft überrascht und entzückt. — Eine ganz bedeutende Verbesserung hat das große Werk noch durch eine pneumatische Maschine erhalten. Buchholz hat dieselbe so vortrefflich gearbeitet, daß sich jetzt die drei unteren Manuale gekoppelt ebenso leicht spielen lassen, wie früherhin ein einzelnes Manual. Welch ein ungeheurer Vortheil für den Spieler! — Die Orgel in ihrer jetzigen Vollendung ist unstreitig eine der schönsten und größten aller Orgeln Deutschlands; sie entwickelt im vollen Werke eine überwältigende Majestät, Klangfülle und Kraft, neben den zartesten Stimmen, die an Lieblichkeit, Weichheit und Anmuth Nichts zu wünschen übrig lassen. Diese bedeutenden Verbesserungen sind Hrn. Buchholz jun., der mit seinem Vater viele Orgeln, unter denen sich ähnlich große Werke, wie die hiesige Domorgel, befinden, erbaut hat, allein zuzuschreiben; er hat hiermit seine Meisterschaft auf das Glänzendste bewiesen. Alle Kenner, welche dies Werk jetzt gehört und gespielt haben, sprechen sich mit dem größten Lobe über dasselbe und dessen Erbauer aus.

Die Disposition der Stimmen ꝛc. ist folgende:

A. Hauptwerk: 1) Principal 16' (aus reinem engl. Zinn mit aufgeworfenen Labien im Prospect, von C bis G von Holz im Inneren der Orgel); 2) Octave 8', 3) Octave 4', 4) Quinte $2^2/_3$', 5) Octave 2' (2—5 von Metall); 6) Mixtur 6fach 2', 7) Scharff 4fach 2', 8) Cornett 4fach (6—8 von Zinn); 9) Bordun 32' (von Metall, beginnt beim kleinen C), 10) Gemshorn 8', 11) Gedact 8', 12) Nasard $5^1/_3$', 13) Gedact 4' (10—13 von Metall); 14) Trompete 16', 15) Trompete 8' (14 und 15 mit aufschlagenden Zungen, die Schallbecher von Berl. Probezinn).

B. Zweites Manual: 1) Principal 8' (von engl. Zinn im Prospect); 2) Octave 4', 3) Quinte $2^2/_3$', 4) Octave 2' (2—4 von Metall); 5) Mixtur 5fach 2', 6) Cimbel 3fach 1' (5 und 6 von Zinn); 7) Hohlflöte 8', 8) Flöte 4' (7 und 8 von Eichenholz); 9) Viole di Gamba 8' (von Zinn); 10) Gedact 8' (von Metall); 11) Quintatön 16' (von Metall, von C bis A von Holz); 12) Großgedact 16' (von Metall); 13) Hautbois 8' (die Schallbecher von Berl. Probezinn).

C. Drittes (unteres) Manual: 1) Principal 8' (die tiefe Octave steht auf der Lade, von 4' an im Prospect aus engl. Zinn); 2) Octave 4', 3) Octave 2' (2 und 3 von Metall); 4) Mixtur 4fach, 5) Cornett 3fach, 6) Salicional 8' (4—6 von Zinn); 7) Spitzflöte 4', 8) Nasard $2^2/_3$', (7 und 8 von Metall); 9) Gedact 8' (von Holz); 10) Bordun 16' (von Eichenholz); 11) Vox angelica 8' (die Schallbecher von Berl. Probezinn).

D. Viertes (oberes) Manual: 1) Principal 4' (von Metall); 2) Terpodion 8' (von Zinn); 3) Harmonica 8' (von Berl. Probezinn); 4) Flauto traverso 8', 5) Flauto traverso 4', 6) Lieblich Gedact 16', 7) Lieblich Gedact 8' (4—7 von Holz);

8) Physharmonica 8′ (mit frei schwingenden Zungen, die Schallbecher von Zink).

E. Pedal: 1) Principal 16′ (von engl. Zinn im Prospect); 2) Octave 8′ (von Holz); 3) Octave 4′ (von Metall); 4) Mixtur 4fach 4′, 5) Cornett 5fach (4 und 5 von Zinn); 6) Violon 16′, 7) Violoncello 8′ (6 und 7 von Holz); 8) Offener Subbaß 16′, 9) Gedeckter Subbaß 16′ (8 und 9 von Holz); 10) Nasard $5^1/_3$′, 11) Tertie $6^2/_5$′ (10 und 11 von Metall); 12) Gedact 8′ (von Holz); 13) Großnasard $10^2/_3$ (von Eichenholz); 14) Untersatz 32′ (von Holz); 15) Trompete 8′, 16) Trompete 4′ (15 und 16 die Schallbecher von Berl. Probezinn); 17) Posaune 16′, 18) Contraposaune 32′ (17 und 18 die Schallbecher von Eichenholz).

F. Nebenzüge: 1) Koppel zum Unterwerk; 2) Koppel zum Oberwerk; 3) Koppel zum Pedal; 4) Sperrventil zum Hauptwerk; 5) Sperrventil zum zweiten Manual; 6) Sperrventil zum dritten Manual; 7) Sperrventil zum vierten Manual; 8) Sperrventil zur großen Baßlade; 9) Sperrventil zur kleinen Baßlade; 10) Glockenspiel des Manuals; 11) Cimbelstern; 12) Evacuant; 13) Pedalverschluß; 14) Calcantenglocke für die Manualbälge; 15) Calcantenglocke für die Pedalbälge.

Zusammen 80 Registerzüge, von denen 65 den klingenden Stimmen angehören. Bälge hat die Orgel 10, von denen 4 den Manualen, 4 dem Pedal und 2 der pneumatischen Maschine den nöthigen Wind geben. Um das oben erwähnte crescendo und decrescendo auf dem vierten Manuale hervorzubringen, hat der Spieler nur nöthig, eine eiserne Zunge, welche rechter Hand oberhalb am Pedalclaves angebracht ist, mit dem rechten Fuße auf- und niederzudrücken. — Mögen obige Zeilen dazu beitragen, auf den ebenso tüchtigen und bewährten wie bescheidenen Künstler Hrn. Buchholz jun., als auch auf dessen Werke, die ihren Meister selbst loben, aufmerksam zu machen.

Halberstadt. Otto Braune.

Jos. Joachim in Wien.

Ich komme heute auf mein in Nr. 13 gegebenes Versprechen zurück, das Gesammtbild Joachim's in breiteren Zügen zu entwerfen, als es in dem Laufe einer Feuilleton-Correspondenz gestattet.

In jedem Zuge ein Mann, ein kerniger Künstlercharakter — das ist Joseph Joachim. So reichhaltig sein künstlerischer Sprachschatz, das Wort: „Zugeständniß" existirt für Joachim ebenso wenig, als alle aus diesem verführerischen Klange folgerichtig entsprießenden Worte und Sätze. Und dessenungeachtet weiß dieser mustergültige Kernmensch unter den Darstellern so mächtig zu packen und zu zünden. Dies gilt vor Allem von der durchläuterten Poesie, von der wahrhaft urbildlichen Kraft seiner Technik, deren untrügliches Scepter der Geist, und zwar der allseitig gebildetsten einer. Es gilt dieser Ausspruch von dem durchgängig deutschen Ernste seiner Betonungsweise, von der bis in das Einzelnste vollendeten Plastik seines Spiels, das auf den Stützen einer bei neueren Geigern höchst seltenen äußeren und inneren Tonfülle ruht. Es gilt dasselbe endlich von der Wahl seiner Stoffe. Joachim spielt vorwiegend die deutschen Meister und sich selbst. Er spielt alle diese Werke mit einem Ernste, einem Adel, einer Liebe und Ueberzeugungstreue, die kaum ihresgleichen finden dürften. Führt er seinem festgewurzelt deutschen Bewußtsein Fernliegendes, wie neulich Tartini, vor, so versteht es Joachim wie kaum Einer, den anderen Volksweisen eigenthümlichen Sangesgeist nach allen Seiten hin treu abzuspiegeln, ohne deßhalb sein Selbst in dieser That des Aufgehens in einem Anderen untergehen zu lassen. Er adelt Undeutsches durch deutschen Ernst, ohne dieses seiner Natur im Grunde haarscharf Widersprechende irgendwie zu einem Zwitterdinge zu entstellen. Ueberdies war es eben Tartini's „Teufelssonate", aus deren Wiedergabe die ideale Kraft, die siegreiche Herrschaft der Joachim'schen Technik über den Stoff am Klarsten geworden. Diese Mannigfaltigkeit der Stricharten und deren siegreiche Bewältigung durch Joachim's weittragenden Ton zeigten uns ebenso klar den Meister aller Art Technik, wie den wahrhaft sittlichen Adel seiner Vortragsweise, wenn uns anders letztere im hohen Grade hervorragende Seite seiner Künstlerschaft nicht schon aus Joachim's Wiedergabe des Beethoven'schen Violinconcerts und des Adagios von Spohr überzeugend klar geworden wäre. Allein es bekundet jedenfalls das Hineinlegen eines edlen, durch und durch sittlichen Gehaltes in eine von Hause aus leere Virtuosenmache, gleich Tartini's Sonate, einen ohne alle Frage höheren Grad von Denk- und moralischer Kraft, als das vollständige Aus- und Durchgestalten jenes Idealismus, der aus Beethoven'schen und anderen Schöpfungen innerlichster deutscher Muse jedem gleichbesaiteten Künstlergemüthe leicht herauszufühlen und darzustellen möglich. Jene starke, auf durchaus ethischen Grundlagen ruhende, echt deutsche Künstlerwillenskraft, jene Energie, hervorgegangen aus einer umfassenden Lebensanschauung, offenbart sich aber nicht blos an Joachim dem Interpreten der verschiedenartigsten Richtungen des musikalischen Darstellungslebens von Tartini bis auf Bach, von diesem bis auf Beethoven. Sie giebt sich auch bei Joachim dem Componisten in wahrhaft glänzendem Sinne kund. Er gab uns nämlich in seinem zweiten Concerte, nebst der Beethoven'schen F dur-Romanze, einem Suitenbruchstücke und der Ciacconna Bach's, ein Werk eigener Arbeit. Er nennt es „Concert in ungarischer Weise." Soll ich dies Joachim'sche Werk Ihnen in kurzen Pinselstrichen zeichnen, so möchte ich in dessen Grundwesen symphonistische Prachtfülle als das vorwiegende Merkmal erkennen. Dieser allgemeine Grundzug tritt in Joachim's dreifach gegliedertem Werke auch in eine ebenso abgestufte, und zu einem herrlichen Ganzen versöhnte Erscheinung. Der Kern des ersten Satzes ist männlicher, heldenartiger Thatendurst und Muth. Das Gepräge des Schlußsatzes möchte ich in dem Vorwalten eines wild leidenschaftlichen Ungestümes erkennen, der, seines Sieges gewiß, auch siegreich aus heißem Kampfe um eine große, weltumfassende Idee hervorgeht. Inmitten steht die zartsinnige Thräne und Klage. Allein es ist dies ein Leiden, Dulden und Weinen des Mannes. Es ist eine mit Muth und Vertrauen gepaarte Passivität eines von großen Gedanken und Plänen getragenen, in deren Erfüllung augenblicks gehemmten, dennoch zielgewissen Mannes und Charakters. Dies psychisch bedeutsame Wesen ruht auf einer ihm vollebenbürtigen musikalisch reifen, reichen und in jedem Zuge schönen Grundlage. Joachim's Concert ist, kurz gesagt, ein Meisterwerk in all und jeder Art. Und nun vollends diese durchgeistigte Darstellungsweise, diese durchgreifende Herrschaft des Interpreten Joachim über alles Stoffliche und Formelle seiner Schöpfung! Von Joachim's dritten Concerte sage ich nur, daß er uns das namentlich im ersten und Mittelsatze reizende E moll-Concert (Nr. 7) von Spohr, die G dur-Romanze von Beethoven, Schumann's Violinphantasie und Bach's Chaconne hören ließ. Die schwunghafte Größe, der hohe Seelenadel, kurz das vollständig Durchgeistigte des Joachim'-

schen Tones, seiner in jedem Zuge vollendeten Technik, kurz die ganze, große Kraft dieses Künstlers wußte alle diese Werke an die urbildlich berechtigte Stelle zu setzen, ja, dieser ohne Widerrede bedeutendste aller neueren Geiger vermochte sogar der gedankendürren, spröden, phrasenhaften, kurz in jedem Zuge unerquicklichen Schumann'schen Phantasie, wo nicht nachhaltige Wirkung, doch äußerlich glänzende Seiten abzugewinnen. Auch kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken, daß wol ausnahmslos kein darstellender Künstler der Gegenwart dem ethischen Gehalte der Meisterwerke Bach's so vollständig gerecht geworden, als eben Joachim. S.

Aus Berlin.

Unsere Concertsaison war in letzterer Zeit, und namentlich im Monat März, weniger belebt und fruchtbar auf dem Virtuosen-Gebiete, und hat es den Schein, daß das hiesige Publicum virtuose Leistungen zweiten und niederen Ranges vollständig ignorirt, indem dann von den Concertirenden, um nur ein Auditorium zu haben, die Billette zu Hunderten verschenkt werden. Mit Beharrlichkeit und Verständniß neigt man sich dagegen überwiegend den vocalen und orchestralen Tonschöpfungen der alten und neuen Meister zu. So brachte der Schnöpf'sche Gesangverein zum Besten des „Nationalbanks für Veteranen" im Arnim'schen Saal unter Leitung des Cantors P. Schnöpf an der Nicolai-Kirche im Verein mit der Königl. Orchesterclasse den Haydn'schen „Sturm", Mendelssohn's Hymne „Hör' mein Bitten" für Soli und Chor, „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Beethoven, die Mendelssohn'sche Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" (diese beiden Werke wol auf Anregung des Vorgangs in der Leipziger „Euterpe" neben einander gestellt) und das Seb. Bach'sche Cdur-Concert für 2 Flügel und Orchesterbegleitung zur Aufführung. Die Ausführung sämmtlicher Musikstücke war eine wohl anzuerkennende, und wäre, von dem wohlthätigen Zwecke abstrahirt, schon aus diesem Grunde eine größere Betheiligung von Seiten des Publicums wünschenswerth gewesen. Nur wolle sich Hr. Schnöpf als Dirigent einer größeren Ruhe befleißigen, da sonst ein weniger geübtes Orchester keinen sichern Halt durch die abnorme Art seines Tactschlagens gewönne. Kamen gleich zum Nachtheil der Ensemblewirkung einige Vergreifungen der Tempi vor, so wurde doch das Bach'sche Concert von Hrn. Schnöpf und einer Schülerin L. Berger's, Frl. Matzdorff, fast durchweg recht brav gespielt. — In der letzten und sechsten Symphonie-Soirée des Mus.-Dir. Liebig (im Saale der Singakademie) kam neben anderen Musikstücken auch Taubert's Ouverture zu „Blaubart" zur Aufführung. — Das vierte und letzte Concert des Königl. Domchors, unter von Hertzberg's Leitung, enthielt fast ausschließlich protestantische Kirchengesänge neuerer Meister 1) Motette von J. Chr. Bach „Ich lasse Dich nicht", Ave verum von Mozart, Chor von Haydn „Herr! der Du mir das Leben", Choral für Männerstimmen von Praetorius „Es ist eine Ros' entsprungen", L. Spohr's „Selig sind die Todten", höchst wirkungsvoll von Aug. Neithardt für Männerstimmen arrangirt, Ave Maria von Bernh. Klein, O bone Jesu von Reißiger, Chor (8stimmig) von Mendelssohn „Denn er hat seinen Engeln befohlen", eigentlich als Doppelquartett für den Domchor componirt. Wurde in melodisch-harmonischer Beziehung die Perle alles a Capella-Gesanges, das „Ave verum" Mozart's, und der Choral von Prätorius mit seinen religiös-weihevoll gehaltenen Harmonien vorzüglich gesungen, so war dies, außer der Bach'schen Motette und Haydn's Chor, welche einige Schwankungen in den Knabenstimmen merken ließen, nicht minder mit den anderen Gesängen der Fall. Nur leidet das Klein'sche Ave Maria an einer gewissen apathischen Trockenheit. Dazwischen spielte unser trefflicher Claviervirtuose Gustav Schumann auf einem wohlklingenden Bechstein'schen Flügel die Variationen Op. 34 von Beethoven und L. Berger's selten gehörte Cmoll-Sonate Op. 7, deren erster Satz von außerordentlicher Schönheit ist, nach Ausdruck und Technik mit der diesem Künstler charakterisirenden Meisterschaft. Vor ungefähr 12 Jahren wurde diese letztgenannte Sonate von Hrn. G. Schumann zum letzten Male öffentlich gespielt. Möchten die concertirenden Clavierspieler für die Folge doch die Meisterwerke Berger's wieder mehr zur Geltung bringen! — Eine zum Besten der Kleinkinderbewahranstalten in der Domkirche vom Kotzolt'schen a Capella-Gesangvereine veranstaltete Kirchenmusikaufführung enthielt außer oft (durch den Domchor) gehörten Chorsätzen von Seb. und Joh. Mich. Bach, Lotti, Mozart, Mendelssohn und Grell noch einige neuere Compositionen von Franz Commer, Kühnast (der vor einigen Jahren verstorbene Organist der hiesigen Nicolai-Kirche) und Granzin (Salvum fac regem) für 4stimmigen Männerchor und Posaunen. Fr. Commer's „Selig sind die Todten" ist eine tief empfundene Composition von schöner, harmonisch-melodischer Erfindung. Auch das Kühnast'sche „Adoramus te", für vierstimmigen Männerchor componirt, ist ein wohl zu beachtendes Musikstück. Die Solosätze aus dem „Messias", „Davidde penitente" von Mozart &c. der Frl. Baer, der HH. Otto, Kotzolt, Geyer, Müller und der Frl. Haase enthielten meist Lobenswerthes. Die Männerchöre, fast ausschließlich von Mitgliedern des Domchors gesungen, wurden vorzüglich ausgeführt. Ebenso waren die Fortschritte des erst seit kurzer Zeit bestehenden gemischten a Capella-Gesanges unter des Domsängers Hrn. Kotzolt Leitung sehr erfreulich, sie legten Zeugniß von mustergültigem Streben ab. Die Kirche war recht besucht.

Die zweite öffentliche diesjährige Musikaufführung der unter Professor Th. Kullak's Leitung stehenden Neuen Akademie der Tonkunst fand vor eingeladenen Zuhörern im Saale des Englischen Hauses statt. Die HH. Hofmann, R. Schmidt und A. Schultz, Schüler der Clavierclasse des Hrn. Th. Kullak, documentirten sich als sehr bedeutsame Clavierspieler. Ersterer spielte nach Vortrag und Auffassung die Liszt'sche Polonaise ganz nach den Intentionen des Componisten. Zeugte das von diesem Spieler componirte Streichquartett auch weniger von origineller Erfindungsgabe, so ist in der Behandlung der Instrumente in demselben doch die leitende und sichtende Hand des trefflichen Lehrers, Hrn. Mus.-Dir. R. Wüerst, unverkennbar zu Tage getreten. Die von Hrn. Schmidt componirte zweistimmige Clavierfuge und die keck erfundene Mazurka bewiesen Talent. Weniger gefiel uns das von Hrn. A. Schultz componirte und vorgetragene Salonstück „Scène italienne". — Die Singakademie hat unter Professor Grell's Leitung Graun's Passionsmusik „der Tod Jesu" und am Charfreitage J. S. Bach's Passionsmusik nach dem Evangelium St. Matthäi zur Aufführung gebracht. Als Solisten wirkten im „Tode Jesu" sehr erfolgreich Frl. Decker und Hr. Sabbath, weniger Frau Linde und Hr. v. der Osten. Haydn's „Jahreszeiten" mit ihren liebenswürdig tändelnden Natur- und Tonmalereien kamen unter Mus.-Dir.

R. Radecke's Leitung im dritten Concert (Saal der Singakademie) des Frauenvereins zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung zur Aufführung. Frau Köster und die HH. Mantius und Krause sangen die Soli. — Auch hatte der Domchor eine geistliche Musikaufführung in der Domkirche zum Besten der Evangelischen Mägde-Herberge unter Musik-D. v. Hertzberg's Direction veranstaltet. Das Programm der Domchorconcerte war auch bei dieser Aufführung für die chorischen Leistungen maßgebend. Mit Sologesängen von Mendelssohn (aus „Paulus"), Cherubini (Ave Maria) und B. Marcello (Psalm) betheiligten sich die HH. Domsänger Geyer, Otto und Kotzolt. Hr. Domorganist Musik-Dir. H. Küster spielte auch in diesem, wie im Kotzolt'schen Concerte, seinen für Orgel und Posaunen wirkungsvoll componirten figurirten Choral: „Meine Hoffnung stehet fest".

Mit größerer Insolenz als der bisher ungekannte spanische Professor Francisco Garcia (der freilich keine Gemein- und Verwandtschaft mit dem berühmten französischen Professor des Gesanges Manuel Garcia aufzuweisen hat) im Saale des Hotel de Russie sein eigenthümliches Gesangstalent producirte, hat wol bis jetzt auf Gottes weiter Erde außer ihm kein Mensch gewagt, bei musikalisch cultivirten und gebildeten Völkern des 19. Jahrhunderts durch herzzerreißende Gurgeltöne die gutmüthigen Zuhörer auf die Marter- und Folterbank zu spannen. Unsere beliebten Künstler, die HH. Dr. Alsleben und Grünwald, waren durch Vorträge von Beethoven, Chopin und Döhler die Retter des Concertabends. Frau Linde's Gesang sagte uns nicht zu. Ihre Coloratur ist mangelhaft und ihre Stimmhöhe unangenehm.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Die diesjährige Charfreitags-Aufführung in der Thomaskirche, zum Besten des Wittwen-Pensionsfonds des Orchesters, brachte uns Mendelssohn's „Paulus". Wie sehr eine solche Abwechslung gegenüber der vier- oder fünfmal hintereinander aufgeführten Matthäus-Passion von Bach den Wünschen eines größeren Publicums entsprach, bewies der Umstand, daß die diesmalige Einnahme um 200 Thlr. die größte der vorhergegangenen überstieg. Die Aufführung selbst war freilich keineswegs befriedigend. Das Orchester namentlich schwankte schon in der Ouverture in bedenklicher Weise und ließ auch später vielfach die entschiedene, geschlossene Haltung vermissen; die Chöre waren matt, in den Durchführungstheilen sehr häufig verschwommen; auch stimmte die Orgel nicht. Unter den Solisten nennen wir die Altistin Frl. Lessiak in erster Reihe als allein unter allen bei trefflichem Vortrage zugleich mit gesunden, frischen Stimmmitteln begabt. Für die Sopran-Partie hatte Frau v. Milde in Weimar zugesagt; da sie durch Unwohlsein zu kommen verhindert war, so hatte eine rühmlich bekannte Sängerin von hier, die sich seit einiger Zeit von der Oeffentlichkeit zurückgezogen, die Parthie rasch übernommen. Den Baß vertrat Hr. Director Behr von Bremen in seiner bekannten gefühlvollen Weise, mit gutem musikalischen Verständniß; als Tenor kam Hr. Hofopernsänger Rudolph von Dresden nach Kräften seiner Aufgabe nach.

Leipzig. Der diesmalige Cyclus von Abend-Unterhaltungen für Kammermusik im Saale des Gewandhauses wurde am 23. März durch die sechste geschlossen. Es kamen nur Compositionen von Beethoven zur Aufführung. Im ersten Theil: das Trio für Violine, Viola und Violoncell (Op. 9, G dur), vorgetragen von den HH. Concert-M. David, Hermann und Davidoff; das Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell (Op. 127, Es dur), vorgetragen von den Obengenannten und Hrn. Röntgen. Als zweiter Theil: die Kreutzer-Sonate für Pianoforte und Violine, vorgetragen von Hrn. Capell-M. Reinecke und Hrn. Concert-M. David. Die Ausführung sämmtlicher Sätze war eine vortreffliche und der Beifall darum enthusiastisch.

Wien, 24. März. Die bedeutendste That der verstrichenen Concertwoche, ja des gesammten Wiener Musiklebens seit dem Beginn der Saison 1860—61 ist ohne alle Frage die Aufführung der Beethoven'schen Missa solemnis. Nächst den „symphonischen Dichtungen" Liszt's war dieses Meisterwerk Beethoven's das einzige auf vollkommen berechtigter Zeithöhe stehende große Ganze, welches im Laufe der letzten Monate geboten worden. Was Beethoven's Messe betrifft, so galt es, um ihre Aufführung auf hiesigem Boden zu ermöglichen, einen nicht geringeren Muth, als um hier Chorus für Bach und die neudeutsche Sache zu machen. Jede dieser drei streng von einander gesonderten Richtungen gehört zu den vom musiktreibenden Wien bis jetzt verketzerten, oder — was noch bei Weitem schlimmer — nur halb erkannten künstlerischen Entwicklungsstufen. Herbeck hat in der That mit würdigem Kampfesmuthe für Beethoven's Meisterwerk gewirkt, und über jede Art des Vorurtheils gesiegt. Der Erfolg dieser, mit rastlosem Fleiße eingeübten, mit einer unter Süddeutschlands Dirigenten kaum erhörten, daher um so ehrenwertheren Gewissenhaftigkeit in Scene gesetzten That lohnte in durchgreifendem Sinne ihren Meister. Es galt in dieser Beziehung, Hindernisse aller möglichen Art von der Stelle zu räumen; zuvörderst darum, eine aus den verschiedenartigsten Elementen gebildete, noch sehr junge Capelle in ein Werk einzuführen, das in technischem wie geistigem Anbetrachte eine der hervorragendsten Spitzen bildet. Süddeutschland hat bis jetzt die Stellung der letzten Werke Beethoven's zur Kunstgeschichte wie zum Kunstleben immer verkannt. Oberflächlichkeit auf einer, Verknöcherung auf anderer Seite waren die Ursachen dieses Verhaltens. Jener Irrthum ist nicht der Masse allein, er ist vorzugsweise den Musikern zur Last zu legen. Einen solchen Kampf hatte nun Herbeck nach allen Seiten hin auszufechten. Er stand mit seinem — wie gesagt — erst seit Kürzestem gebildeten Chore und Orchester allein, weil von keiner Seite aufgemuntert, vielmehr nach allen Richtungen gehemmt, da. Und dennoch — sangen und spielten unter so muthiger und zugleich besonnener Leitung jene 272 Wiener Musiker aus freier, voller Lust das herrliche Werk. Dennoch wurde von Seiten Herbeck's und seiner Capelle so genau wie nur möglich ins Zeug gegangen. Dennoch wurde das als unsangbar und unspielbar verrufene Werk in den meisten seiner Einzelnheiten den Hörern so zu Danke geboten, daß ihnen ein hehres, begeisterndes Gebilde klar vor die Augen getreten ist, dem der Sieg, eine gehobene Stimmung hervorgerufen zu haben, unmöglich abgestritten werden kann. Der einzige Makel dieser wirklich guten Aufführung war die schwankende Leistung sämmtlicher Solisten. Herbeck hätte, bezüglich der Einzelnstellen für Gesang, viel besser gethan, dieselben aus den Cohorten seines trefflichen Singvereins, als aus den Hallen unserer Hofoper und aus dem Bereiche gewisser traditioneller, auf das Beiwort des Virtuosenhaften höchst bevorrechteter Berühmtheiten zu wählen. Dies gilt leider auch von der Wiedergabe des denkwürdigen Violinsolo im „Benedictus" durch Hellmesberger. Es wurde hierbei zwar nicht fehlgeschossen, wie bei den meisten der obligaten Stellen für die Träger des Gesangssoloquartetts. Aber es lag etwas Anspruchsvolles, Steifes, Aeußerliches, Gefallsüchtiges, kurz Liebloses in diesem Solovortrage. Dies wollte zu derjenigen Weihe, die über der ganzen Schöpfung Beethoven's ausgegossen liegt, eben so wenig passen, als zu dem mächtigen Geistesschwunge, von welchem dies ganze Werk, und ganz speciell dies Kernstück musikalischen Urchristenthums, Zug für Zug erfüllt ist. Von diesen Einzelnheiten und einigen zu raschen Zeitmaßen abgesehen, war die Aufführung eine eben so schöne als bedeutsame That. Herbeck hat jene achtungswerthe Stellung, die er als Musiker und Dirigent schon lange behauptet, durch die in der Hauptsache sehr glückliche Lösung eines der schwierigsten Probleme der im Zeitgedanken und Willen tiefwurzelnden Kunst zu einer wenn möglich noch beträchtlicheren Höhe geschwungen. Ein Wirken, wie das seinige, zeigt den vollgewiegten Mann der Kunst, einen klaren Blick in den Willen der Zeit. Wer aber diesen erfüllt, hat — nach dem Dichterworte — allen Zeiten genügt, und die ihm auferlegte Sendung in durchgreifendem Sinne erfüllt. S.

Paris. In dem am 10. ds. stattgefundenen Conservatoir-Concert wurde Haydn's Militär-Symphonie und eine Mehul'sche Ouverture zur Aufführung gebracht, und ein erhöhtes Interesse nahm nur Mad. Viardot-Garcia durch den vollendeten Vortrag ausgewählter Gluck'scher Scenen in Anspruch. Die Programme der Con-

servatoir-Concerte sind sonst nicht gerade nachahmungswerth; in einem der letzten Concerte wurde sogar Herold's Zampa-Ouverture aufgeführt. Auch die Besucher der in den bekannten Pariser Concertsälen massenhaft stattfindenden musikalischen Aufführungen müssen, natürlich Ausnahmen zugegeben, meistens bei wenig Gutem viel oberflächliche Unterhaltungsmusik, namentlich italienische Maccaroni, mit in den Kauf nehmen, und den Fortschritten der Kunst und ihren hervorragendendsten Vertretern, Schumann eingeschlossen, wird man noch keineswegs gerecht. Eine viel bessere Richtung findet man dagegen in Privatkreisen vertreten. So hörte ich in einer dieser Soiréen Schumann's Fis moll-Sonate und Bach's Amoll-Präludium in der Liszt'schen Uebertragung von Fritz Gernsheim vortrefflich vortragen, außerdem spielte dieser begabte Künstler eine Sonate eigner Composition, noch Manuscript, die, wenn sie in die Oeffentlichkeit tritt, dem Componisten viele Freunde erwerben wird. Alle drei Sätze der Sonate zeugen von bedeutendem Talente und frischer Erfindungsgabe; sie sind reich an bedeutenden Zügen, während namentlich das Adagio, — immer ein Prüfstein der Gestaltungskraft — auch eine ideenreiche, plastische Tondichtung ist, mit der die beiden übrigen Sätze in innigem Zusammenhange stehen. Fritz Gernsheim, ein Schüler des Leipziger Conservatoriums, ist im Begriff, einen größeren gemischten Chorverein in Paris zu gründen, und, um eine größere Betheiligung zu ermöglichen, außer den Meisterwerken altitalienischer Kirchenmusik die in dem Pariser Musikleben ebenso vernachlässigten und fast unbekannten Werke Schumann's und Gade's und der neudeutschen Schule zur Aufführung zu bringen — was hier anerkennend erwähnt sein möge. F—m.

London. Das Bemerkenswertheste der letzten Monate waren unstreitig drei Concerte für Kammermusik, welche, wie Ihnen bereits mitgetheilt ward, Klindworth (ein sehr begabter Schüler Liszt's) in Vereinigung mit H. Blagrove, Violinist (Schüler Spohr's) und dem Violoncellisten Daubert gegeben hat. Die Hauptnummern der drei Programme waren folgende: Trio in E von Mozart, Trio in Fis moll von C. A. Franck, Op. 1, Nr. 1, Quintett in G moll für Pianoforte und Streichinstrumente von Macfarren; Berwald's Pianoforte-Quintett Op. 5; Beethoven's Sonate Op. 102, Nr. 2, für Piano und Violoncell; Schubert's Phantasie Op. 159, für Pianoforte und Violine, Mendelssohn's Pianoforte-Quartett Op. 3. Das Publicum fand sich auch das zweite und dritte Mal sehr zahlreich ein und den Vorträgen wurden lebhafte Beifallsbezeugungen zu Theil. Eine nachahmenswerthe Einrichtung zeigten die Programme, in denen kurze biographische Einleitungen und Charakteristiken der Tonsetzer und eine faßliche, klare musikalische Analyse der vorgeführten Werke, unter Beifügung der Hauptmotive in Noten, das Verständniß vorbereiteten; diese Neuerung war um so wünschenswerther, als die meisten der genannten Tonstücke in London bis dahin wol kaum dem Namen nach bekannt gewesen.

Pesth, 18. März. Joachim, und Erkel's neueste national gehaltene heroische Oper „Bánk bán" bilden in unseren musikalischen Kreisen den Wendepunct aller Diskussionen. Joachim spielte nur zweimal und da seine Stellung als Musiker und Repräsentant des Classischen auf der Violine keiner weiteren Beleuchtung bedarf, wollen wir hier blos die erhöhte wärmere Theilnahme hervorheben, die im erhebenden Gefühle liegt, den mit Recht allenthalben Gefeierten als unsern edeln Landsmann begrüßen zu können. Joachim spielte sein in ungarischer Weise componirtes Concert mit Orchesterbegleitung; er bewies uns, wie genießbar durch seine Hand selbst Bach dem großen Publicum gegenüber werden kann. Welche Weihe in seinem Vortrage Mendelssohn's und Beethoven's liegt, dafür ist die allgemeine Begeisterung ein weihevollerer Lobredner als bogenlange kritische Abhandlungen. Es wurde ihm ein silbergezierter Lorbeerkranz als Ausdruck allseitiger Verehrung in dem Concerte gespendet, welches Joachim für unseren Musikconservatoriumsfond gab. Neu war hier im gestrigen philharmonischen Concerte das bereits in Wien executirte Volkmann'sche Clavierconcert mit Orchesterbegleitung; Theindl spielte den Clavierpart meisterhaft und so drangen die vielen Schönheiten der Composition, auch vom Orchester würdig repräsentirt, allenthalben durch. Beregsraszy's Concertflügel war eine entsprechende Folie für diesen musikalischen Edelstein. Tenorist Wachtel bereitet sich, nachdem er hier über 30mal bei ausverkauftem Hause sang, zum Wiener Gastspiele vor. Dr. F—r.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Im Berliner Opernhause hat Frl. Lucca von Prag ihr Gastspiel als Valentine unter rauschendem Beifall begonnen, Frl. Georgine Schubert von Hamburg das ihre als Regimentstochter ebenfalls mit günstigem Erfolge geschlossen. Niemann wird in Paris zunächst als Max auftreten, demnächst aber auch zum Geburtstag des Königs einmal in Hannover singen. Tichatschek hat in Hamburg namentlich als Tannhäuser und Rienzi Furore gemacht.

Frau Clara Schumann hat in Brüssel eine alle Erwartungen übersteigende Begeisterung und freudige Anerkennung deutscher Tonwerke gefunden. In Löwenberg traten im 17. Concert der Hofcapelle die Violinspielerin Frl. Kirchner von Berlin und die Clavierspielerin Frl. Ingeborg Starck auf, beide Damen mit glänzendem Erfolge.

Hofcapell-M. J. J. Bott aus Meiningen spielte am 20. März in einem Concert des Soller'schen Musikvereins in Erfurt, am 26. in einem Casino-Concerte in Coburg, beidemale mit besonders lebhaftem Erfolge sein kürzlich (bei Peters in Leipzig) erschienenes A moll-Concert.

Im letzten Privatconcert zu Bremen hat Frl. Ingeborg Starck entschiedenes Glück gemacht; sie wurde wiederholt gerufen. An demselben Abend gelangte Schumann's C dur-Symphonie als Novität für Bremen mit durchgreifendem Erfolge zur Aufführung.

Musikfeste, Aufführungen. Unter den Aufführungen zu Palmsonntag ragen die des „Judas Makkabäus" im Dresdener Hoftheater und die von Bach's Matthäuspassion im Cölner Gürzenich hervor.

Neue und neueinstudirte Opern. In Frankfurt a. M. findet Wagner's „Fliegender Holländer" bei vortrefflicher Ausführung ein fortgesetzt enthusiasmirtes Publicum; Frl. Medal soll als Senta ausgezeichnet, auch Hr. Pichler in der Titelrolle vortrefflich sein.

„Tannhäuser" hat bei der dritten Aufführung in Paris ein noch schlimmeres Schicksal gehabt als die beiden ersten Male und ist in Folge dessen von Wagner selbst sofort zurückgezogen worden.

Literarische Notizen. Soeben erschien von Dr. W. Schwarz (bei Bote u. Bock in Berlin) der bereits in der Neuen Berliner Musikzeitung abgedruckt gewesene Vortrag über „Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen Verdienst um die Tonkunst", gehalten am 27. Januar 1861 im Concertsaal des königl. Schauspielhauses zu Berlin. Der Verfasser leitet seinen Gegenstand durch eine kurze Betrachtung über das musikalische Leben unter den Vorgängern Friedrich Wilhelm's IV. und deren Ansichten und Bestrebungen in dieser Hinsicht ein, er erwähnt sodann der Hauptdaten aus der Zeit dieses Königs als Kronprinz: der Gründung des Domchors, der Berufung Mendelssohn's, der Wiedererweckung griechischer Tragödien, zu denen auf des Kronprinzen eigene Veranlassung Musik von verschiedenen Tonmeistern geschaffen ward. Unter seiner Regierung selbst lebte dieser stets auf das Edelste gerichtete Sinn fort; ihm namentlich verdankt die Berliner Oper eine gründliche Pflege der Gluck'schen Schöpfungen. Daneben aber wußte der König auch anderen Sphären gerecht zu werden: er war Eklektiker im guten Sinne.

Personalnachrichten. H. v. Bronsart hat sich von Leipzig, nach Beendigung der Euterpe-Saison, zunächst nach Löwenberg begeben, wo er auf Einladung in den Hofconcerten spielen wird.

W. Weißheimer, zweiter Dirigent der Euterpe im verflossenen Winter und den Lesern durch seinen laufenden Aufsatz über „Tristan und Isolde" in d. Bl. bekannt, begiebt sich für die Sommermonate in seine Heimath bei Worms, um in Muße eine Oper „Frithjof" (Dichtung von P. Lohmann) zu componiren.

Vermischtes.

Seit mehreren Jahren besteht in Glückstadt ein Musik-Institut für Damen, unter Leitung der Frl. Lina Ramann, über dessen umfassende Wirksamkeit in dortiger Gegend wir uns schon wiederholt mit großer Anerkennung äußern konnten. Zu Ostern d. J. wird dieselbe vielseitig gebildete Dame nun auch eine Lehr- und Erziehungsanstalt für Mädchen errichten, deren Angehörige ihren Musikunterricht im Hause selbst, im Privat-Unterricht oder auch im Musik-Institut erhalten können. Wir glauben dem Unternehmen eine ersprießliche Zukunft versprechen zu dürfen.

Briefkasten.

Hrn. F—m. in J. Ihre kleinere Correspondenz finden Sie in dieser Nummer benutzt; der größere Artikel über „Tannhäuser in Paris" enthielt im Wesentlichen bereits von uns und anderen Blättern Mitgetheiltes und konnte daher nicht füglich verwendet werden.

Intelligenz-Blatt.

Concurs.

An der Hermannstädter evangelischen Pfarrkirche und den damit in Verbindung stehenden Schulanstalten ist die Stelle eines Stadt-Cantors und eines Organisten in Erledigung gekommen, und es wird zur Besetzung derselben der Concurs mit dem Termin bis 31. Mai 1861 ausgeschrieben.

Die Bedingungen zur Erlangung dieser zwei Stellen bestehen in:

a) der gründlichen Kenntniss des Orgelspieles;
b) der gründlichen Kenntniss der Tonwissenschaften, — Harmonie- und Compositionslehre;
c) der Directions-Fähigkeit;
d) der theoretischen und praktischen Kenntniss des Gesanges;
e) der Fähigkeit, in dem Violinspiel und in den Blasinstrumenten Unterricht zu ertheilen, wozu eigene Fertigkeit in einem gewissen Umfang und bis zu einem gewissen Grade zumal bei einem der Bewerber erforderlich ist, und
f) der Kenntniss der erforderlichen Musikliteratur.

Die Lehr- und Amts-Functionen bestehen:

I. für den Stadt-Cantor:

1) in der Ertheilung des Gesangunterrichts an die Seminar-Schüler, dann in der Einübung der Kirchenmusik, wöchentlich 4 Stunden.
2) in der Besorgung und Ueberwachung des evangelischen Leichen- und Kirchen-Gottesdienstes, der Direction bei der Kirchenmusik, Leitung der nöthigen Proben, mit Zuziehung der städtischen Musik-Capelle und anderer musikalischen Kräfte, wobei es der gewinnenden und aneifernden Persönlichkeit des Stadt-Cantors obliegt, die hier zahlreich vorhandenen musikalischen Kräfte zu sammeln, anzuregen und zur Mitwirkung bei der Kirchenmusik zu vermögen;
3) in der Ertheilung des Unterrichtes in den Streich- und Blas-Instrumenten an die Seminar-, dann die Gymnasial- und Real-Schüler in wöchentlich 10 bis 12 Stunden, zusammen also wöchentlich 24 Stunden.

II. für den Organisten:

1) In der Besorgung des Orgelspieles in der grossen evangelischen Pfarr- und in der Spitalskirche an Sonn- und Feiertagen, wie auch an Donnerstagen;
2) in der Ertheilung des Unterrichtes im Orgelspiel an die Seminaristen, in wöchentlich 6 bis 8 Stunden.
3) in der Ertheilung des Unterrichtes im Generalbass und in den Elementen der Compositions-Lehre an die begabteren und vorgerücktesten Seminarschüler, und
4) in der Ertheilung des Gesangunterrichtes in der Elementar- und Realschule, wie auch im Unter- und Ober-Gymnasium. Zusammen also wöchentlich 24 Stunden.

Die Jahresgehalte für diese zwei Stellen bestehen:

I. für den Stadt-Cantor in . . . . Ö. W. fl. 550,
dann den bestimmten Bezügen für die Leichendienste, welche nach einem 5jährigen Durchschnitt jährlich . . . . fl. 200 betragen.
Zusammen also in fl. 750 Ö. W.

II. für den Organisten in . . . . fl. 750 Ö. W.

Die Bewerber um diese Stellen werden angewiesen, ihre Gesuche mit den Belegen über ihre Fähigkeiten, mit Beifügung ihres Taufscheines bei dem Presbyterium A. C. in Hermannstadt bis zum 31. Mai d. J. einzureichen.

Zugleich werden die Bewerber davon noch in Kenntniss gesetzt, dass der definitiven Anstellung eine Prüfung und ein Probejahr vorauszugehen hat.

Hermannstadt, am 3. März 1861. **Das evangel. Presbyterium A. C. in Hermannstadt.**

Leipzig, den 12. April 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhe in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 16.
Vierundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Ankündigung,

die diesjährige Tonkünstler-Versammlung in Weimar betreffend.

Da es im Interesse aller Betheiligten liegen dürfte, möglichst bald den Zeitpunct fixirt zu sehen, an welchem die diesjährige Tonkünstler-Versammlung stattfinden soll, so verabsäume ich nicht, dies nachstehend zu thun, indem ich bemerke, daß nach genommener Rücksprache die Tage vom 5. bis mit Einschluß des 7. August als die passendsten sich ergeben haben, so also, daß **die Ankunft der Fremden Sonntag Abend den 4. August, die Abreise Donnerstag den 8. August zu erfolgen hätte.**

Dies vorläufig. Alles Weitere bleibt späteren Bekanntmachungen vorbehalten.

F. Brendel.

Richard Wagner über die Aufführung seines „Tannhäuser" in Paris*).

Paris, 27. März 1861.

Lieber Freund!

Ich habe Ihnen versprochen, einmal genau über meine ganze Pariser Tannhäuser-Angelegenheit zu berichten; jetzt, wo diese eine so entschiedene Wendung genommen hat und von mir vollständig überblickt werden kann, ist es mir selbst eine Art Genugthuung, durch eine ruhige Darstellung — wie für mich selbst — darüber zum Abschluß zu kommen. Recht begreifen, welche Bewandtniß es eigentlich hiermit hatte, könnt ihr Alle nur, wenn ich zugleich berühre, was mich wirklich bestimmte, überhaupt nach Paris zu gehen. Lassen Sie mich also von da beginnen.

Nach fast zehnjähriger Entfernung von aller Möglichkeit, durch Betheiligung an guten Aufführungen meiner dramatischen Compositionen mich — wenn auch nur periodisch — zu erfrischen, fühlte ich mich endlich gedrängt, meine Uebersiedelung nach einem Orte in das Auge zu fassen, der jene nothwendigen lebendigen Berührungen mit meiner Kunst mit der Zeit mir ermöglichen könnte. Ich hoffte diesen Punct in einer bescheidenen Ecke Deutschlands finden zu können. Den Großherzog von Baden, der mir in rührender Wohlgeneigtheit bereits die Aufführung meines neuesten Werks unter meiner persönlichen Mitwirkung in Karlsruhe zugesagt hatte, ging ich im Sommer 1859 auf das inständigste an, mir statt des in Aussicht gestellten temporären Aufenthalts sofort eine dauernde Niederlassung in seinem Lande erwirken zu mögen, da ich andernfalls nichts weiter ergreifen könnte als nach Paris zu gehen, um dort mein bleibendes Domicil aufzuschlagen. Die Erfüllung meiner Bitte war — unmöglich.

Als ich mich nun im Herbst desselben Jahres nach Paris übersiedelte, behielt ich immer noch die Aufführung meines „Tristan" im Auge, zu der ich für den 3. Dec. nach Karlsruhe berufen zu werden hoffte; einmal unter meiner Mitwirkung zur Aufführung gelangt, glaubte ich das Werk dann den übrigen Theatern Deutschlands überlassen zu können; die Aussicht, mit meinen übrigen Arbeiten in Zukunft eben so verfahren zu dürfen, genügte mir, und Paris behielt, in dieser Annahme, für mich das einzige Interesse, von Zeit zu Zeit dort ein vorzügliches Quartett, ein ausgezeichnetes Orchester hören und so mich im erfrischenden Verkehr wenigstens mit den lebendigen Organen meiner Kunst erhalten zu können. Dies änderte sich mit Einem Schlage, als man mir aus Karlsruhe meldete, daß die Aufführung des „Tristan" sich dort als unmöglich heraus-

*) Obiger Brief wurde von der „Deutschen Allgemeinen Zeitung", in der Beilage zu Nr. 80 vom 7. April veröffentlicht. Wir bringen ihn hiermit zum Wiederabdruck, da derselbe von besonderem Interesse und auch von kunstgeschichtlicher Wichtigkeit ist. D. Red.

gestellt hätte. Meine schwierige Lage gab mir sofort den Gedanken ein, für das folgende Frühjahr mir bekannte vorzügliche deutsche Sänger nach Paris einzuladen, um mit ihnen im Saale der Italienischen Oper die von mir gewünschte Musteraufführung meines neuen Werks zu Stande zu bringen; zu dieser wollte ich die Dirigenten und Regisseure mir befreundeter deutscher Theater ebenfalls einladen, um so dasselbe zu erreichen, was ich zuvor mit der Karlsruher Aufführung im Auge gehabt hatte. Da ohne eine größere Betheiligung des Pariser Publicums die Ausführung meines Plans unmöglich war, mußte ich dieses selbst zuvor zur Theilnahme an meiner Musik zu bestimmen suchen, und zu diesem Zweck unternahm ich die drei im Italienischen Theater gegebenen Concerte. Der in Bezug auf Beifall und Theilnahme höchst günstige Erfolg dieser Concerte konnte leider das von mir ins Auge gefaßte Hauptunternehmen nicht fördern, da eben hierbei die Schwierigkeit eines jeden solchen Unternehmens sich mir deutlich herausstellte, und andererseits schon die Unmöglichkeit, die von mir gewählten deutschen Sänger zu gleicher Zeit in Paris zu versammeln, mich zum Verzicht bestimmen mußte.

Während ich nun, nach jeder Seite hin gehemmt, nochmals schwer sorgend meinen Blick nach Deutschland wandte, erfuhr ich zu meiner vollen Ueberraschung, daß meine Lage am Hofe der Tuilerien zum Gegenstande eifriger Besprechung und Befürwortung geworden war. Der bis dahin mir fast ganz unbekannt gebliebenen außerordentlich freundlichen Theilnahme mehrerer Glieder der hiesigen deutschen Gesandtschaften hatte ich diese mir so günstige Bewegung zu verdanken. Diese führte so weit, daß der Kaiser, als auch eine von ihm besonders geehrte deutsche Fürstin ihm die empfehlendste Auskunft über meinen am meisten genannten „Tannhäuser" gab, sofort den Befehl zur Ausführung dieser Oper in der Académie impériale de Musique erließ.

Leugne ich nun nicht, daß ich, wenn auch zunächst hoch erfreut von diesem ganz unerwarteten Zeugniß für den Erfolg meiner Werke in gesellschaftlichen Kreisen, denen ich persönlich so fern gestanden hatte, dennoch bald mit großer Beklemmung an eine Aufführung des „Tannhäuser" gerade eben in jenem Theater nur denken konnte. Wem war es denn klarer als mir, daß dieses große Operntheater längst jeder ernstlichen künstlerischen Tendenz sich entfremdet hat, daß in ihm ganz andere Forderungen, als die der dramatischen Musik, sich zur Geltung gebracht haben, und daß die Oper selbst dort nur noch zum Vorwande für das Ballet geworden ist? In Wahrheit hatte ich, als ich in den letzten Jahren wiederholte Aufforderungen erhielt, an die Aufführung eines meiner Werke in Paris zu denken, nie die sogenannte Große Oper ins Auge gefaßt, sondern — für einen Versuch — vielmehr das bescheidene Théâtre lyrique, und dies namentlich aus den beiden Gründen, weil hier keine bestimmte Classe des Publicums tonangebend ist und — Dank der Armuth seiner Mittel! — das eigentliche Ballet hier sich noch nicht zum Mittelpunct der ganzen Kunstleitung ausgebildet hat. Auf eine Aufführung des „Tannhäuser" hatte aber der Director dieses Theaters, nachdem er wiederholt von selbst darauf verfallen war, verzichten müssen, namentlich weil er keinen Tenor fand, welcher der schwierigen Hauptpartie gewachsen gewesen wäre.

Wirklich zeigte es sich nun sogleich bei meiner ersten Unterredung mit dem Director der Großen Oper, daß als nöthigste Bedingung für den Erfolg der Aufführung des „Tannhäuser" die Einführung eines Ballets, und zwar im zweiten Act, festzusetzen wäre. Hinter die Bedeutung dieser Forderung sollte ich erst kommen, als ich erklärte, unmöglich den Gang gerade dieses zweiten Acts durch ein in jeder Hinsicht hier sinnloses Ballet stören zu können, dagegen aber im ersten Act, am üppigen Hofe der Venus, die allergeeignetste Veranlassung zu einer choreographischen Scene von ergiebigster Bedeutung ersehen zu dürfen, hier, wo ich selbst bei meiner ersten Abfassung des Tanzes nicht entbehren zu können geglaubt hatte. Wirklich reizte mich sogar die Aufgabe, hier einer unverkennbaren Schwäche meiner früheren Partitur abzuhelfen, und ich entwarf einen ausführlichen Plan, nach welchem diese Scene im Venusberg zu einer großen Bedeutung erhoben werden sollte. Diesen Plan wies nun der Director entschieden zurück und entdeckte mir offen, es handele sich bei der Aufführung einer Oper nicht allein um ein Ballet, sondern namentlich darum, daß dieses Ballet in der Mitte des Theaterabends getanzt werde; denn erst um diese Zeit träten diejenigen Abonnenten, denen das Ballet fast ausschließlich angehöre, in ihre Logen, da sie erst sehr spät zu diniren pflegten; ein im Anfange ausgeführtes Ballet könne diesen daher nicht genügen, weil sie eben nie im ersten Act zugegen wären. Diese und ähnliche Erklärungen wurden mir späterhin auch vom Staatsminister selbst wiederholt, und von der Erfüllung der darin ausgesprochenen Bedingungen jede Möglichkeit eines guten Erfolgs so bestimmt abhängig dargestellt, daß ich bereits auf das ganze Unternehmen verzichten zu müssen glaubte.

Während ich so lebhafter als je wieder an meine Rückkehr nach Deutschland dachte und mit Sorge nach dem Puncte ausspähte, der mir zur Aufführung meiner neuen Arbeiten geboten werden möchte, sollte ich nun aber die günstigste Meinung von der Bedeutung des kaiserlichen Befehls gewinnen, der mir das ganze Institut der Großen Oper, sowie jedes von mir nöthig befundene Engagement im reichsten Maße rückhaltslos und unbedingt zur Verfügung stellte. Jede von mir gewünschte Acquisition ward ohne irgendwelche Rücksicht auf die Kosten sofort ausgeführt; in Bezug auf Inscenesetzung wurde mit einer Sorgfalt verfahren, von der ich zuvor noch keinen Begriff hatte. Unter so mir ganz ungewohnten Umständen nahm mich bald immer mehr der Gedanke ein, die Möglichkeit einer durchaus vollständigen, ja idealen Aufführung vor mir zu sehen. Das Bild einer solchen Aufführung selbst, fast gleichviel von welchem meiner Werke, ist es, was mich seit langem, seit meinem Zurückziehen von unserm Operntheater, ernstlich beschäftigt; was mir nie und nirgends zu Gebote gestellt, sollte ganz unerwartet hier in Paris mir zur Verfügung stehen, und zwar zu einer Zeit, wo keine Bemühung im Stande gewesen, mir auch nur eine entfernt ähnliche Vergünstigung auf deutschem Boden zu verschaffen. Gestehe ich es offen, dieser Gedanke erfüllte mich mit einer seit lange nicht gekannten Wärme, welche vielleicht eine sich einmischende Bitterkeit nur zu steigern vermochte. Nichts anderes ersah ich bald mehr vor mir, als die Möglichkeit einer vollendet schönen Aufführung, und in der andauernden, angelegentlichen Sorge, diese Möglichkeit zu verwirklichen, ließ ich alles und jedes Bedenken ohne Macht, auf mich zu wirken: gelange ich zu dem, was ich für möglich halten darf — so sagte ich mir —, was kümmert mich dann der Jockeyclub und sein Ballet!

Von nun an kannte ich nur noch die Sorge für die Aufführung. Ein französischer Tenor, so erklärte mir der Director, sei für die Partie des Tannhäuser nicht vorhanden. Von dem glänzenden Talent des jugendlichen Sängers Niemann unterrichtet, bezeichnete ich ihn, den ich zwar selbst nie gehört hatte, für die Hauptrolle; da er namentlich auch einer leichten

französischen Aussprache mächtig war, wurde sein auf das Sorgfältigste eingeleitetes Engagement mit großen Opfern abgeschlossen. Mehrere andere Künstler, namentlich der Baritonist Morelli, verdankten ihr Engagement einzig meinem Wunsche, sie für mein Werk zu besitzen. Im Uebrigen zog ich einigen hier bereits beliebten ersten Sängern, weil mich ihre zu fertige Manier störte, jugendliche Talente vor, weil ich sie leichter für meinen Styl zu bilden hoffen durfte. Die bei uns ganz unbekannte Sorgsamkeit, mit welcher hier die Gesangsproben am Clavier geleitet werden, überraschte mich, und unter der verständigsten und feinsinnigsten Leitung des Chefs du Chant Vauthrot sah ich bald unsere Studien zu einer seltenen Reife gedeihen. Namentlich freute es mich, wie nach und nach die jüngeren französischen Talente zum Verständniß der Sache gelangten und Lust und Liebe zur Aufgabe faßten.

So hatte auch ich selbst wieder eine neue Lust zu diesem meinem älteren Werke gefaßt: auf das Sorgfältigste arbeitete ich die Partitur von Neuem durch, verfaßte die Scene der Venus, sowie die vorangehende Balletscene ganz neu, und suchte namentlich auch überall den Gesang mit dem übersetzten Text in genaueste Uebereinstimmung zu bringen.

Hatte ich nun mein ganzes Augenmerk einzig auf die Aufführung gerichtet und hierüber jede andere Rücksicht aus der Acht gelassen, so begann auch endlich mein Kummer nur mit dem Innewerden dessen, daß eben diese Aufführung sich nicht auf der von mir erwarteten Höhe halten würde. Es fällt mir schwer, Ihnen genau zu bezeichnen, in welchen Puncten ich mich schließlich enttäuscht sehen mußte. Das Bedenklichste war jedenfalls, daß der Sänger der schwierigen Hauptrolle, je mehr wir uns der Aufführung näherten, in wachsende Entmuthigung verfiel. Die günstigsten Hoffnungen, die ich im Laufe der Clavierproben genährt, sanken immer tiefer, jemehr wir uns mit der Scene und dem Orchester berührten. Ich sah, daß wir wieder auf dem Niveau einer gewöhnlichen Opernaufführung ankamen, und daß alle Forderungen, die weit darüber hinausführen sollten, unerfüllt bleiben mußten. In diesem Sinne, den ich natürlich von Anfang nicht zuließ, fehlte nun aber noch, was einer solchen Opernleistung einzig noch zur Auszeichnung dienen kann: irgend ein bedeutendes, vom Publicum bereits lieb gewonnenes und lieb gehaltenes Talent, wogegen ich fast mit lauter Neulingen auftrat. Am meisten betrübte mich schließlich, daß ich die Direction des Orchesters, durch welche ich noch großen Einfluß auf den Geist der Aufführung hätte ausüben können, den Händen des angestellten Orchesterchefs nicht zu entwinden vermochte; und daß ich somit trübseliger Resignation (denn meine gewünschte Zurückziehung der Partitur war nicht angenommen worden) in eine geist- und schwunglose Aufführung meines Werks willigen mußte, macht noch jetzt meinen wahren Kummer aus.

Welcher Art die Aufnahme meiner Oper von Seiten des Publicums sein würde, blieb mir unter solchen Umständen fast gleichgültig: die glänzendste hätte mich nicht bewegen können, einer längeren Reihe von Aufführungen selbst beizuwohnen, da ich gar zu wenig Befriedigung daraus gewann. Ueber den Charakter dieser Aufnahme sind Sie bisher aber, wie es mir scheint, geflissentlich noch im Unklaren gehalten worden, und Sie würden sehr unrecht thun, wenn Sie daraus über das Pariser Publicum im Allgemeinen ein dem deutschen zwar schmeichelndes, in Wahrheit aber unrichtiges Urtheil sich bilden wollten. Ich fahre dagegen fort, dem Pariser Publicum sehr angenehme Eigenschaften zuzusprechen, namentlich die einer sehr lebhaften Empfänglichkeit und eines wirklich großherzigen Gerechtigkeitsgefühls. Ein Publicum, ich sage: ein ganzes Publicum, dem ich persönlich durchaus fremd bin, das durch Journale und müßige Plauderer täglich die abgeschmacktesten Dinge über mich erfuhr, und mit einer fast beispiellosen Sorgfalt gegen mich bearbeitet wurde, ein solches Publicum viertelstundenlang wiederholt mit den anstrengendsten Beifallsdemonstrationen gegen eine Clique für mich sich schlagen zu sehen, müßte mich, und wäre ich der Gleichgültigste, mit Wärme erfüllen. Ein Publicum, dem jeder Ruhige sofort die äußerste Eingenommenheit gegen mein Werk ansah, war aber durch eine wunderliche Fürsorge derjenigen, welche am ersten Aufführungstage einzig die Plätze zu vergeben, und mir die Unterbringung meiner wenigen persönlichen Freunde fast ganz unmöglich gemacht hatten, an diesem Abende im Theater der Großen Oper versammelt; rechnen Sie hierzu die ganze Pariser Presse, welche bei solchen Gelegenheiten officiell eingeladen wird, und deren feindseligste Tendenz gegen mich Sie einfach aus ihren Berichten entnehmen können, so glauben Sie wol, daß ich von einem großen Siege vermeine sprechen zu dürfen, wenn ich Ihnen ganz wahrhaft zu berichten habe, daß der keineswegs hinreißenden Aufführung meines Werks stärkerer und einstimmigerer Beifall geklatscht wurde, als ich persönlich es in Deutschland noch erlebt habe. Die eigentlichen Tonangeber der anfänglich vielleicht fast allgemeinen Opposition, mehrere, ja wol alle hiesigen Musikrecensenten, welche bis dahin ihr Möglichstes aufgeboten hatten, die Aufmerksamkeit des Publicums vom Anhören abzuziehen, geriethen gegen Ende des zweiten Acts offenbar in Furcht, einem vollständigen und glänzenden Erfolge des „Tannhäuser" beiwohnen zu müssen, und griffen nun zu dem Mittel, nach Stichworten, welche sie in den Generalproben verabredet hatten, in gröbliches Gelächter auszubrechen, wodurch sie bereits am Schlusse des zweiten Acts eine genügend störende Diversion zu Stande brachten, um eine bedeutende Manifestation beim Falle des Vorhangs zu schwächen. Dieselben Herren hatten in den Generalproben, an deren Besuch ich sie ebenfalls nicht zu hindern vermocht hatte, jedenfalls wahrgenommen, daß der eigentliche Erfolg der Oper in der Ausführung des dritten Acts gewahrt liege. Eine vortreffliche Decoration des Hrn. Desplechin, das Thal vor der Wartburg in herbstlicher Abendbeleuchtung darstellend, übte in den Proben bereits auf alle Anwesenden den Zauber aus, durch welchen wachsend die für die folgenden Scenen nöthige Stimmung unwiderstehlich sich bezeugte; von seiten der Darsteller waren diese Scenen der Glanzpunct der ganzen Leistung; ganz unübertrefflich schön wurde der Pilgerchor gesungen und scenisch ausgeführt; das Gebet der Elisabeth, von Fräulein Sax vollständig und mit ergreifendem Ausdruck wiedergegeben, die Phantasie an den Abendstern, von Morelli mit vollendeter elegischer Zartheit vorgetragen, leiteten den besten Theil der Leistung Niemann's, die Erzählung der Pilgerfahrt, welche dem Künstler stets die lebhafteste Anerkennung gewann, so glücklich ein, daß ein ganz ausnahmsweise bedeutender Erfolg eben dieses dritten Acts gerade auch dem feindseligsten Gegner meines Werks gesichert erschien. Gerade an diesen Act nun vergriffen sich die bezeichneten Häupter, und suchten jedes Aufkommen der nöthigen gesammelten Stimmung durch Ausbrüche heftigen Lachens, wozu die geringfügigsten Anlässe kindische Vorwände bieten mußten, zu hindern. Von diesen widerwärtigen Demonstrationen unbeirrt, ließen weder meine Sänger sich werfen, noch das Publicum sich abhalten, ihren tapferen Anstrengungen, denen oft reichlicher Beifall lohnte, seine theilnehmende Aufmerksamkeit zu widmen; am Schlusse aber wurde,

beim stürmischen Hervorruf der Darsteller, endlich die Opposition gänzlich zu Boden gehalten.

Daß ich nicht geirrt hatte, den Erfolg dieses Abends als einen vollständigen Sieg anzusehen, bewies mir die Haltung des Publicums am Abende der zweiten Aufführung; denn hier entschied es sich, mit welcher Opposition ich fortan es einzig nur noch zu thun haben sollte, nämlich mit dem hiesigen Jockeyclub, den ich so wol nennen darf, da mit dem Rufe „à la porte les Jockeys“ das Publicum selbst laut und öffentlich meine Hauptgegner bezeichnet hat. Die Mitglieder dieses Clubs, deren Berechtigung dazu, sich für die Herren der Großen Oper anzusehen, ich Ihnen nicht näher zu erörtern nöthig habe, und welche durch die Abwesenheit des üblichen Ballets um die Stunde ihres Eintritts in das Theater, also gegen die Mitte der Vorstellung, in ihrem Interesse sich tief verletzt fühlten, waren mit Entsetzen inne geworden, daß der „Tannhäuser“ bei der ersten Aufführung eben nicht gefallen war, sondern in Wahrheit triumphirt hatte. Von nun an war es ihre Sache, zu verhindern, daß diese balletlose Oper ihnen Abend für Abend vorgeführt würde, und zu diesem Zwecke hatte man sich, auf dem Wege vom Diner zur Oper, eine Anzahl Jagdpfeifen und ähnliche Instrumente gekauft, mit welchen alsbald nach ihrem Eintritte auf die unbefangenste Weise gegen den „Tannhäuser“ manövrirt wurde. Bis dahin, nämlich während des ersten und bis gegen die Mitte des zweiten Acts, hatte nicht eine Spur von Opposition sich mehr bemerklich gemacht, und der anhaltendste Applaus hatte ungestört die am schnellsten beliebt gewordenen Stellen meiner Oper begleitet. Von nun an half aber keine Beifallsdemonstration mehr: vergebens demonstrirte selbst der Kaiser mit seiner Gemahlin zum zweiten Male zu Gunsten meines Werks; von denjenigen, die sich als Meister des Saals betrachten und sämmtlich zur höchsten Aristokratie Frankreichs gehören, war die unwiderrufliche Verurtheilung des „Tannhäuser“ ausgesprochen. Bis an den Schluß begleiteten Pfeifen und Flageolets jeden Applaus des Publicums.

Bei der gänzlichen Ohnmacht der Direction gegen diesen mächtigen Club, bei der offenbaren Scheu selbst des Staatsministers, mit den Gliedern dieses Clubs sich ernstlich zu verfeinden, erkannte ich, daß ich den mir so treu sich bewährenden Künstlern der Scene nicht zumuthen dürfe, sich länger und wiederholt den abscheulichen Aufregungen, denen man sie gewissenlos preisgab (natürlich in der Absicht, sie gänzlich zum Abtreten zu zwingen), auszusetzen. Ich erklärte der Direction, meine Oper zurückzuziehen, und willigte in eine dritte Aufführung nur unter der Bedingung, daß sie an einem Sonntage, also außer dem Abonnement, somit unter Umständen, welche die Abonnenten nicht reizen, und dagegen dem eigentlichen Publicum den Saal vollständig einräumen sollten, stattfinde. Mein Wunsch, diese Vorstellung auch auf der Affiche als „letzte“ zu bezeichnen, ward nicht für zulässig gehalten, und mir blieb nur übrig, meinen Bekannten persönlich sie als solche anzukündigen. Diese Vorsichtsmaßregeln hatten aber die Besorgniß des Jockeyclubs nicht zu zerstören vermocht; vielmehr glaubte derselbe in dieser Sonntagsaufführung eine kühne und für seine Interessen gefährliche Demonstration erkennen zu müssen, nach welcher, die Oper einmal mit unbestrittenem Erfolge zur Aufnahme gebracht, das verhaßte Werk ihnen leicht mit Gewalt aufgedrungen werden dürfte. An die Aufrichtigkeit meiner Versicherung, gerade im Falle eines solchen Erfolgs den „Tannhäuser“ desto gewisser zurückziehen zu wollen, hatte man nicht zu glauben den Muth gehabt. Somit entsagten die Herren ihren anderweitigen Vergnügungen für diesen Abend, kehrten abermals mit vollster Rüstung in die Oper zurück, und erneuerten die Scenen des zweiten Abends. Diesmal stieg die Erbitterung des Publicums, welches durchaus verhindert werden sollte, der Aufführung zu folgen, auf einen, wie man mir versicherte, bis dahin ungekannten Grad, und es gehörte wol nur die wie es scheint unantastbare sociale Stellung der Herren Ruhestörer dazu, sie vor thätlicher übler Behandlung zu sichern. Sage ich es kurz, daß ich, wie ich erstaunt über die zügellose Haltung jener Herren, ebenso ergriffen und gerührt von den heroischen Anstrengungen des eigentlichen Publicums mir Gerechtigkeit zu verschaffen bin, und nichts weniger mir in den Sinn kommen kann, als an dem Pariser Publicum, sobald es sich auf einem ihm angehörigen neutralen Terrain befindet, im mindesten zu zweifeln.

Meine nun officiell angekündigte Zurückziehung meiner Partitur hat die Direction der Oper in wirkliche und große Verlegenheit gesetzt. Sie bekennt laut und offen, in dem Falle meiner Oper einen der größten Erfolge zu ersehen, denn sie kann sich nicht entsinnen, jemals das Publicum mit so großer Lebhaftigkeit für ein angefochtenes Werk Partei ergreifen gesehen zu haben. Die reichlichsten Geldeinnahmen erscheinen ihr mit dem „Tannhäuser“ gesichert, für dessen Aufführungen bereits der Saal im voraus wiederholt verkauft ist. Ihr wird von wachsender Erbitterung des Publicums berichtet, welches sein Interesse, ein neues vielbesprochenes Werk ruhig hören und würdigen zu können, von einer der Zahl nach ungemein kleinen Partei verwehrt sieht. Ich erfahre, daß der Kaiser der Sache durchaus geneigt bleiben soll, daß die Kaiserin sich gern zur Beschützerin meiner Oper aufwerfen und Garantien gegen fernere Ruhestörungen verlangen wolle. In diesem Augenblick circulirt unter den Musikern, Malern, Künstlern und Schriftstellern von Paris eine an den Staatsminister gerichtete Protestation wegen der unwürdigen Vorfälle im Opernhause, die, wie man mir sagt, zahlreich unterzeichnet wird. Unter solchen Umständen sollte mir leicht Muth dazu gemacht werden können, meine Oper wieder aufzunehmen. Eine wichtige künstlerische Rücksicht hält mich aber davon ab. Bisher ist es noch zu keinem ruhigen und gesammelten Anhören meines Werkes gekommen; der eigentliche Charakter desselben, welcher in einer meiner Absicht entsprechenden Nöthigung zu einer, dem gewöhnlichen Opernpublicum fremden, das Ganze erfassenden Stimmung liegt, ist den Zuhörern noch nicht aufgegangen, wogegen diese bis jetzt sich nur an glänzende und leicht ansprechende äußere Momente, wie sie mir eigentlich nur als Staffage dienen, halten, diese bemerken, und, wie sie es gethan, mit lebhafter Sympathie aufnehmen konnten. Könnte und sollte es nun zum ruhigen, andächtigen Anhören meiner Oper kommen, so fürchte ich nach dem, was ich Ihnen zuvor über den Charakter der hiesigen Aufführung andeutete, die innere Schwäche, Schwunglosigkeit dieser Aufführung, die allen denen, die das Werk genauer kennen, kein Geheimniß geblieben ist, und für deren Hebung persönlich zu interveniren mir verwehrt worden ist, müsse allmälig offen an den Tag treten, sodaß ich einem gründlichen, nicht blos äußerlichen Erfolge meiner Oper für diesmal nicht entgegenzusehen glauben könnte. Möge somit jetzt alles Ungenügende dieser Aufführung unter dem Staube jener drei Schlachtabende gnädig verdeckt bleiben, und möge mancher, der meine auf ihn gesetzten Hoffnungen schmerzlich enttäuschte, für diesmal mit dem Glauben sich retten, er sei für eine gute Sache und um dieser Sache willen gefallen!

Somit möge für diesmal der Pariser „Tannhäuser“ ausgespielt haben. Sollte der Wunsch ernster Freunde meiner Kunst

in Erfüllung gehen, sollte ein Project, mit welchem man sich soeben von sehr sachverständiger Seite her ernstlich trägt, und welches auf nichts Geringeres als auf schleunigste Gründung eines neuen Operntheaters zur Verwirklichung der von mir auch hier angeregten Reformen ausgeht, ausgeführt werden, so hören Sie vielleicht selbst von Paris aus noch einmal auch vom „Tannhäuser."

Was sich bis heute in Bezug auf mein Werk in Paris zugetragen, seien Sie versichert hiermit der vollständigsten Wahrheit gemäß erfahren zu haben: sei Ihnen einfach dafür Bürge, daß es mir unmöglich ist, mich mit einem Anscheine zu befriedigen, wenn mein innerster Wunsch dabei unerfüllt geblieben, und dieser ist nur durch das Bewußtsein zu stillen, einen wirklich verständnißvollen Eindruck hervorgerufen zu haben.

Herzlichen Gruß von Ihrem

Richard Wagner.

Franz Liszt über seine ungarischen Rhapsodien.

Seit einiger Zeit liegt uns eine treffliche Uebersetzung des von Franz Liszt ursprünglich in französischer Sprache geschriebenen Buches über „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn", von Peter Cornelius (Pesth, Heckenast) vor. Es ist bereits viel über das Werk geschrieben worden und wir denken: es wird noch mehr gelesen werden. Liszt's glänzender Styl, seine Gabe, auch dem anscheinend Geringfügigen durch geistvolle Darstellung Bedeutung zu geben, seine gründliche Kenntniß und seine schwärmerische Begeisterung für den Gegenstand machen „Die Zigeuner" zu einer Zierde der musikalischen Literatur. In zwanzig Abschnitten tritt uns die fahrende Nation in ihrem Grundwesen, ihrem Naturell, ihrem Gegensatz zu den Juden, ihrer Stellung zu Europa, zur Cultur überhaupt, ihren Beschäftigungen, sodann ihre musikalische Thätigkeit im Besonderen mit den vorzüglichsten Meistern: Biharh, Lavotte und Csermak, Reményi, vor Augen. Nachdem Liszt noch das Verhältniß der Zigeunerkunst zur europäischen Musik des Weiteren besprochen hat, kommt er schließlich auf diejenigen seiner eigenen Schöpfungen zu reden, die wir den lebendigen Eindrücken seiner Heimath zu verdanken haben, die „Ungarischen Rhapsodien"; Liszt's Worte sind die schlichten, ergreifenden Klänge eines in dem Strudel der Welt ungetrübt gebliebenen Gemüthes, die vollständig mitzutheilen wir uns nicht enthalten mögen, während wir auch später noch hier und da weitere Bruchstücke aus dem Buche zu bringen gedenken. Liszt sagt an der betreffenden Stelle:

„Der Zauber, den die Musik der Zigeuner seit unsrer Kindheit auf uns ausgeübt hatte, die Vertrautheit mit ihrer eignen, keiner anderen zu vergleichenden Art und Weise, dies allmälige Eindringen in das Geheimniß ihres Lebensnervs, die immer tiefer geschöpfte Einsicht in das Wesen ihrer Form und in die Nothwendigkeit ihres Beharrens auf einer Excentricität, deren Milderung ein Verleugnen ihres Charakters, ein Entäußern ihrer Individualität wäre, führte uns natürlich schon sehr frühe dazu, manche von ihren Bruchstücken dem Clavier anzueignen. Hatten wir aber in guten Stunden bald eine beträchtliche Anzahl solcher Aneignungen gewonnen: es war damit nirgends ein Ziel gesteckt. Weit entfernt, unserem Trieb genug gethan zu haben, unser Interesse sich mindern zu sehen, geriethen wir immer tiefer in die Arbeit, fühlten die Lust nur wachsen, die beredten Mahnrufe, die düstern Ergüsse, die Träumereien, Schwelgereien und Ueberschwänglichkeiten dieser scheuen Muse auf unser Instrument zu übertragen. Aber jeder Fortschritt war nur ein maßloses Anwachsen der Aufgabe; es war zuletzt kein Halt, keine Grenze mehr zu finden. Eine Wucht von Material lastete auf uns. Da hieß es vergleichen, wählen, feilen, ans Licht heben! Und mitten in diesen Bestrebungen erwuchs die Ueberzeugung in uns, daß diese zerstückten, zerstreuten Melodien die irrenden, flatternden, schweifenden Theile eines großen Ganzen seien, daß sie den Bedingungen zur Herstellung einer harmonischen Gesammtheit völlig entsprächen, welche allen Blüthenstoff ihrer wesentlichen Eigenschaften, ihrer eigensten Schönheiten in sich einschlösse und welche, kraft der von uns im Beginnen dieser Blätter versuchten innerlichen Begründung als eine Art Volksepos anzusehen sei, wie es dieses Volk, das in all seinem Thun einer ungewohnten, ungebräuchlichen Weise folgt, in einer ungewohnten, ungebräuchlichen Form und Sprache gesungen hat.

Von diesem neuen Gesichtspunkt aus mußten wir bald wahrnehmen, daß die fast unzähligen einzelnen Stücke der Zigeunermusik sich wie Oden, Dithyramben, Elegien, Balladen, Idyllen, Ghaselen, Distichen, Kriegshymnen, Grabgesänge, Liebeslieder und Trinkreime zu einem homogenen Körper, zu einem vollständigen Werke vereinigen ließen, welches derartig eingetheilt wäre, daß jeder Gesang zugleich ein Ganzes und einen Theil bildete, den man lostrennen und an und für sich, ohne Rücksicht auf das Ganze, betrachten und genießen könnte, der aber dennoch durch die enge Verwandtschaft des Stoffes, die Gleichheit seines innern Wesens, die Einheit der Gestaltung zum Ganzen gehören würde. Die von uns schon einzeln veröffentlichten Fragmente der Zigeunermusik wurden einer neuen Prüfung unterzogen, sie wurden modificirt, verschmolzen, zusammengestellt, jenachdem es unserer Absicht auf ein Ganzes entsprach, das in dieser Weise seines Aufbaus ein Werk böte, welches unsere Idee eines Zigeunerepos, wie sie uns vorgeschwebt hatte, annähernd verwirklichen möchte. Unter der Vollendung dieser Arbeit verhehlten wir uns nicht, daß ein solches Epos in der gebildeten Welt, der wir es vorlegen wollten, wenig Aussicht auf Entgegenkommen und Beifall haben dürfte, so sehr wir uns bemüht hatten, dem Sammelwerke die Lebensfähigkeit zu verleihen, ohne welche keine Kunsterscheinung auf dieser Tummelbahn aller erdenklichen Formen einige Dauer zu beanspruchen vermag, ohne jedoch in etwas den Hauch von Wildheit, der diese Musik beseelt, zu schwächen. Wir mußten besorgen, dieses auf heimathlichem Boden so liebgehegte, geschmeichelte Kind an fremdem Heerde mit kalten, verlegenen Blicken messen zu sehen und hielten es für gerathen, ihm einen guten Paß und Empfehlungsbrief mitzugeben. Wir gedachten unser Epos mit einer Vorrede zu versehen. Doch wie bald wuchs diese nicht weit über den möglichen Rahmen hinaus! Und darüber kam es vor sechs Jahren zu einer ganz ungeharnischten, ohne Sattel reitenden Ausgabe unserer „Ungarischen Rhapsodien". Aber siehe da! unsere Befürchtungen zerstreuend und vielleicht Dank einem „je ne sais quoi", das sich oft genug launenhaft in solche Dinge mischt, schien das Publicum Geschmack an diesen bizarren Dichtungen zu finden und ihren verschiedenen Weisen mit einer gewissen Hingebung zu lauschen. Es stellte sich heraus, daß die ungarischen Rhapsodien Beifall fanden. Und während dies Gelingen aus der Sache selbst heraus sich geltend machte, kam endlich auch die begonnene Vorrede zu Stande. Sie bietet sich heute den sympathischen Hörern des Zigeunerepos in diesen Blättern dar. Möchten denn unsere Leser verstehen, daß, wenn wir sie so

lange von den Zigeunern und ihrer Musik in Ungarn unterhielten, es in der Hoffnung geschah, diese unserem Vaterland so theure Musik in jener Sphäre der Kunst einheimisch zu machen, welche Gemeingut der ganzen Menschheit ist, in der alle Völker sich an den lebendigen Quellen jeder hohen Poesie tränken und welcher Goethe prophetisch mit dem Namen „Weltliteratur" die weihende Taufe gab.

Als wir einen Theil der zahlreichen Materiale, die sich uns in andauernden Beziehungen zu ungarischen Zigeunern und den Sammlern ihrer Lieblingsmelodien zu ziemlichen Massen anhäuften für das Clavier, als das Instrument, welches Gefühl und Form der Zigeunerkunst in ihrer Ganzheit am besten wiederzugeben vermag, bearbeiteten und herausgaben, benannten wir unsere Stücke Ungarische Rhapsodien. Durch das Wort Rhapsodie wollten wir das phantastisch epische Element bezeichnen, welches wir in ihnen erkannten. Wir hielten sie immer für Theile eines poetischen Cyclus, der sich durch die Einheit einer scharf ausgesprochenen nationalen Begeisterung auszeichnet, insofern sie nur dieser Nation angehört, deren Seele und innerstes Gefühl sie vollkommen wiedergiebt, während dieselben in keiner anderen, diesem Volk eigenen und von ihm gehandhabten künstlerischen Form ausgeprägt sind. Diese Fragmente erzählen allerdings keine Thatsachen, aber Ohren, die zu hören verstehen, werden den Ausdruck gewisser Seelenzustände aus ihnen erlauschen, in welchen sich das Ideal einer Nation verdichtet. Was fragt die Kunst danach, ob diese Nation aus Parias besteht? Sobald sie Gefühle empfunden, die einer Idealisirung fähig sind, und diese Gefühle in einer Form von bezwingender Schönheit und Eigenthümlichkeit ausgesprochen, hat sie sich Bürgerrecht in der Kunst erworben, sollte ihr es auch sonst allenthalben verweigert sein. Ein ideales Recht in idealem Staat, das Nichts beansprucht als — Ruhm!

Wir haben diese Rhapsodien außerdem Ungarische genannt, weil es ungerecht wäre, für die Zukunft trennen zu wollen, was in der Vergangenheit vereint war. Die Magyaren adoptirten die Zigeuner als nationale Musiker. Sie identificirten sich vollständig mit dem stolzen kriegerischen Enthusiasmus, mit dem tiefen Schmerz, der so voll aus diesen Klängen ihnen entgegentrat. Sie haben sie nicht allein ihren Freuden und Festen gesellt; als gerührte Zuhörer ihrer Lassans haben sie ihnen sympathische Thränen geweiht. Das Nomadenvolk der Czigany, weithin durch manche Länder zerstreut und überall der Musik pflegend, hat diese Kunst nirgends zu einer solchen Ausbildung zu steigern gewußt, wie auf ungarischem Boden, weil sie nur hier die zu ihrer Entwickelung, ihrem Gedeihen nöthige gemüthvolle Popularität fand. Die freigebige Gastfreundschaft der Ungarn gegen die Zigeuner war zu ihrem Bestehen so unentbehrlich, daß die Kunst Beiden mit gleichem Recht angehört, weil sie weder ohne die Einen noch ohne die Anderen ins Leben treten konnte. Wenn Jene Spieler brauchten, konnten Diese der Zuhörer nicht entrathen. Ungarn hat also sein gutes Recht, eine Kunst die seinige zu nennen, die von seinem Korn, seinen Reben genährt, von seiner Bewunderung gehegt, in seinem Schatten gewachsen ist, die sich durch seine Liebe entfaltet und mit seinen Sitten so innig verwebt hat, daß sie sich mit den zartesten und theuersten Erinnerungen jedes Ungarn verbindet. Möge sie fortan wie eine glorreiche Eroberung unter den schönsten Rechtstiteln unseres Landes glänzen, möge sie wie ein kostbarer Edelstein haften an den Kleinodien seiner alten ruhmreichen Krone!"

Aus Berlin.

(Fortsetzung und Schluß.)

Die dritte und letzte Soirée für Kammermusik der HH. Jul. Oertling und Gust. Lange trug in fast allen Beziehungen den Stempel bedeutender Künstlerschaft. Das interessante Programm hatte denn auch den großen Saal des Englischen Hauses übermäßig gefüllt, ein Beleg dafür, daß gut vorgetragene Tondichtungen der neueren Musikrichtung stets eine große Anziehungskraft auf unser intelligentes Concertpublicum auszuüben vermögen. Rob. Schumann's wundervolles, tiefempfundenes und geistdurchdachtes Quintett für Piano (Lange), 2 Violinen (Oertling und Rehbaum), Viola (Wendt), und Violoncell (Espenhahn) wurde in seinen vier Sätzen durchweg meisterhaft vorgetragen. Ebenso executirten die beiden Concertgeber Beethoven's F dur-Sonate Op. 24 für Piano und Violine. Von Hrn. Lange allein hörten wir vier Pièceen: 1) Liszt's reizendes und stets packendes Au bord d'une source; 2) ein in der Thematisirung schwieriges, aber sehr ansprechendes Saltarello unseres Gust. Schumann und zwei eigene Compositionen; 3) Chant de l'alouette und 4) Caprice à la valse. Vom aufrichtigsten Beifall ertönte bis zum letzten Accorde der Saal nach diesen vier hinter einander auswendig gespielten Musikstücken. Hr. Gust. Lange ist bei dem entschiedenen Berufe zum Componisten graziöser Salonstücke einer der solidesten Pianovirtuosen. Seine Technik berührt die äußersten Grenzen. Bei der glänzendsten Bravourentwicklung ist ihm das Tastenfeld stets nur dazu bestimmt, seine Kunstintentionen in feinsten und großartigsten Umrissen darauf hinzuzeichnen. Möge Achtung unserem Künstler fortan neue Kränze flechten und es ihm gegönnt sein, der Tonkunst eine immer kräftigere Stütze zu werden, rühmlich vollendend, was er rühmlich begonnen. Hr. Oertling spielte den ersten Satz eines hier noch nicht gehörten Violin-Concertes von Ant. Rubinstein. Diesem schwierigen Concertsatze, einer üppigen, romantischen Landschaft gleichend, deren Mittelpunct reizend sprudelnde Cascaden bilden, wäre bei seiner frischen Eigenthümlichkeit doch mehr Einheit und Gedrungenheit zu wünschen. Oertling's Spiel läßt nie kalt, sondern sucht stets den Weg zum Inneren. Als Geiger besitzt er poetische Subjectivität, deßhalb seine Mannigfaltigkeit des Bogens, seine Reinheit und sein nuancirter Tonschmelz. Dieser Concertsatz, von Hrn. Lange am Flügel begleitet, wurde ebenfalls sehr beifällig aufgenommen. Wir wünschten wol von Hrn. Oertling gelegentlich das ganze Rubinstein'sche Concert mit Orchesterbegleitung zu hören. Frl. Bertha Flies sang aus „Titus" die Arie des Sextus „Parto, parto" und zwei Lieder: „Lockung" von Dessauer und „Unbefangenheit" von Weber. Werden die Töne vom zweigestrichenen f aufwärts mitunter von der Sängerin forcirt gesungen, so verliert die schöne Mezzosopran-Stimme ihren herrlichen Wohlklang. Hierbei wollen wir bemerken, daß Frl. Flies bereits im königl. Opernhause als Page in den „Hugenotten" ihren ersten theatralischen Versuch mit durchaus glücklichem Erfolge gemacht hat. Sie wird in noch zwei anderen Rollen auftreten und dann engagirt werden. — Das von dem Musik-Dir. L. Erk'schen Gesangverein für gemischten Chor zum Besten der Pestalozzi-Stiftung im Meser'schen Saale gegebene Concert hatte ein zahlreiches Auditorium herangezogen. Sicherere und correctere Einsätze in den weiblichen Stimmen wären mitunter wünschenswerth gewesen. Die von Hrn. Erk mehrstimmig gesetzten Volkslieder erfreuten sich eines großen Beifalls. Hr. Gust.

Lange bewährte sich auch in diesem Concert durch das Spiel Liszt'scher, Chopin'scher wie eigener Compositionen als talentvoller Claviervirtuose. — Eine junge Schwedin und frühere Schülerin Th. Kullak's, Frl. Sara Magnus, gab im Saale des Englischen Hauses ein sehr besuchtes Concert. Die liebenswürdige Concertgeberin bewährte sich durch den Vortrag des Mendelssohn'schen G moll-Concertes, der Grande polacca brillante von Weber, mit Orchesterbegleitung von Fr. Liszt, der Beethoven'schen Sonate: „Les Adieux", des Nocturne Op. 27 von Chopin und der Perles d'écume, Fantaisie-Etude von Th. Kullak als eine sehr talentvolle und vorgeschrittene Pianistin. Frl. Magnus spielt das Piano kräftig und zart, mit eleganter Bravour. Selbst bei den bedeutendsten Schwierigkeiten hört sie nicht auf graziös zu sein, wie sie selbst ist; weßhalb denn auch der jugendlich einnehmenden Pianistin alle verdiente Anerkennung werden muß. Der anhaltende Beifall war nach jedem Stücke ein aus dem Herzen kommender. Nach dem Spiel der von Liszt so effectvoll instrumentirten Weber'schen Polonaise wurde die Concertgeberin zweimal gerufen. Zum künstlerischen Gelingen der beiden ersten Piècen trug die fein abgewägte, discrete Orchesterbegleitung des für heute unter der Leitung des Musik-Dir. Wieprecht stehenden Liebig'schen Orchesters wesentlich bei. Frau Linde unterstützte durch ihren Gesang das Concert.

Zum Besten einer erblindeten Sängerin, Frl. Leopold, hatte Frau Formes eine höchst interessante Matinée im Concertsaale des königl. Schauspielhauses veranstaltet, in welcher außer den Sängerinnen Frl. Leopold und Büry und der Pianistin Frl. Giere aus Königsberg die vorzüglichsten Kräfte der Hofoper und des Schauspiels, die Damen Jachmann-Wagner, Crelinger, Frieb-Blumauer, Formes, Döllinger, Aug. Taglioni und die HH. Formes, Woworsky und Fricke durch höchst ansprechende Vorträge mitwirkten. Frl. Giere's Spiel des Henselt'schen Dankliedes nach dem Sturme, Chopin's Nocturne Op. 27 und Liszt's prächtiger Lucia-Phantasie erwärmte weniger, als es Zeugniß von sauberer Correctheit und bedeutender Technik ablegte. Die Matinée war recht besucht, und wurden sämmtliche Vorträge sehr beifällig aufgenommen. — Joh. Seb. Bach's Passions-Musik nach dem Evangelium Johannis kam durch den Bachverein unter Musik-Dir. Bierling's Leitung in der Singakademie zur Aufführung. Die Chöre und Choräle wurden vorzüglich gesungen. An den Soli betheiligten sich die HH. Geyer, Krause und die Damen Hoppe und Garthe. — Die Aufführung des „Todes Jesu" in der Garnison-Kirche durch den Schneider'schen Gesangverein unter Leitung des Musik-Dir. Jul. Schneider war eine recht gelungene und sehr besuchte. Frl. Therese Schneider sang ganz vorzüglich, weniger können wir dies von dem Gesange der Frl. Klapproth sagen. Sie sang stets zu hoch. Das Tenor-Solo des Hrn. Geyer war von erfreulicher Wirkung. Dies läßt sich nicht immer von dem Baß-Solo des Hrn. Domsänger Schmock behaupten. — Die letzte öffentliche Aufführung des Stern'schen Conservatoriums der Musik im Arnim'schen Saale legte, soweit wir derselben beiwohnen konnten, ein erfreuliches Zeugniß von der Thätigkeit und den Fortschritten dieses Institutes ab. Clavierspiel, Solo- und Chorgesänge waren fast durchweg recht befriedigende Leistungen. Aus der Classe der HH. v. Bülow, Kroll und Bendel bewährten dies in Compositionen von Liszt, Chopin, Schumann, Raff, Weber, Beethoven &c. die HH. Werkenthin, Rötscher, Neumann, Mohr und die Damen Anna Meyer. Elvire Wolff u. A. Frl. Lydia Weber aus der Classe des Hrn. Musik-Dir. Stern, repräsentirte durch den Vortrag einer großen Arie aus „Semiramis" in überraschender Weise die traditionelle Schule der Italiener. Fein nuancirter Vortrag und perlende Coloratur lassen auf eine große Zukunft für diese Sängerin schließen. Aus der unter HH. Weitzmann und Ulrich stehenden Compositionsclasse hörten wir einen gut gearbeiteten Quartettsatz für 2 Geigen, Bratsche und Violoncell, von Hrn. John componirt. Ein Triosatz für Piano, Geige und Violoncell, von Hrn. Götz componirt, zeigte entschieden mehr Talent. Nur hätten wir das erste Thema weniger prosan gewünscht. — Es ist Zeit, daß ich mit meinen Berichten mich wieder zum Theater zurückwende. Der verflossene Monat brachte uns in der Königl. Hofoper „Lucrezia Borgia", den „Templer und die Jüdin" zweimal, „Wilhelm Tell" mit Frl. Eggeling vom Hoftheater zu Braunschweig: Mathilde als Gastrolle, „Catharina Carnaro", „Martha", „Fidelio", „die lustigen Weiber" zweimal, „Die Stumme von Portici", „Vestalin" (zum Geburtstage des Königs), „Die Nachtwandlerin" mit Frl. Georgine Schubert: Amina als Gastrolle, „Die Hugenotten" mit Frl. Pauline Lucca als Valentine und Frl. Flies als Page, „Der Troubadour" mit Frl. Paul. Lucca als Leonore. Hat die Stimme von Frl. Schubert in den höchsten Chorden jene Lieblichkeit, die an Jenny Lind's Timbre erinnert, so fehlt den Tönen der mittleren Lage die durchdringende Kraft. Häufig vermißten wir auch technische Gesangssicherheit wie theatralische Bühnengewandtheit. Die Sängerin wurde durch Hervorruf ausgezeichnet. Ist auch das Engagement von Frl. Lucca in mancher Beziehung ein Gewinn für die Königl. Hofoper, da Frau Tuczek und Frau Caßy dieselbe verlassen, so hätten wir doch, nach den vorhergegangenen Anpreisungen, eigentlich ein größeres und bedeutenderes Gesangsgenie in Frl. Lucca vermuthet. Was nicht ist, kann noch werden. Die Sängerin entwickelt eine umfangreiche Stimme von sympathischem Wohlklange und merkwürdiger Fülle, die jedoch stellenweise die Grenzen der ästhetischen Kraft überschritt. Erwartete man von ihrer unscheinbaren Persönlichkeit eigentlich nicht diese durchdringende Kraft, so mag jenes mit ein Grund sein, daß sie nicht als Künstlerin ersten Ranges ihre Rollen dramatisch und genial zu lösen vermag. Dessenungeachtet sang diese Sängerin so trefflich, daß der stets zunehmende Beifall ganz am Platze war. — Die italienische Oper des Hrn. Lorini hat ihre Saison im Victoria-Theater am 20. März geschlossen, um bei Kroll's am 2. April einen neuen Opern-Cyklus, jedoch ohne die Artot und Roger, anzutreten. Der Besuch des Victoria-Theaters war in letzter Zeit bei den Oper- und Tutti-Frutti-Veranstaltungen lau, so daß selbst Roger's einst berühmter Tenor nicht mehr seine alte und sichere Anziehung auszuüben vermochte. Wer Caviar und Austern vertragen kann, der nascht nicht gerne Bonbons, mögen diese die süßesten italienischen Melangen als Füllung haben. Frl. Artot's Benefiz-Vorstellung war sehr besucht. Sie erhielt großen Beifall und nebenbei viel Blumen und Kränze. Hr. John Thomas, Professor der Harfe am Londoner Conservatorium, bewährte sich durch Harfensoli als Künstler auf seinem Instrument. — Die Friedrich-Wilhelmstädtische Bühne hat Ad. Hiller's komische Oper „Die Jagd" neu einstudirt und stets beifällig über die Bretter gehen lassen. So urkomisch diese Oper situirt ist, so trägt sie doch die Zeichen ihrer Zeit und aus diesem Grunde wünschten wir, daß dieses treffliche Operninstitut mehr Werke der Neuzeit cultiviren möchte.

Th. Rode.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Am 6. April fand im Saale des Gewandhauses vor einer sehr zahlreichen Zuhörerschaft die diesjährige erste Haupt-Prüfung im Conservatorium der Musik statt. Die Gegenstände der Prüfung bestanden in Solo-Spiel, Solo-Gesang und Orchestercomposition. Wir können — dies vorausnehmend — sämmtliche Leistungen des Abends als überraschend wackere bezeichnen, die den jungen Künstlern und Künstlerinnen eben so, wie der Anstalt, die sie gebildet, zur Ehre gereichen. Die Vorträge für Pianoforte waren: Concert von W. Sterndale Bennett, Fmoll, 1. Satz, gespielt von Hrn. Walter Bache aus Birmingham; Concert von Field, Asdur, 1. Satz, gespielt von Frl. Leonora Schmitz aus Edinburg, und Concert pathétique von J. Moscheles, 1. Satz, gespielt von Hrn. Aug. Heinrich Werner aus Genf. Hr. Bache löste seine Aufgabe mit anerkennenswerther Technik, ohne sonst hervorstechende Eigenthümlichkeiten seines Spiels zu entwickeln. Frl. Schmitz spielte mit großem Ton und geistiger Beherrschung des Materials, Vorzüge, durch welche auch Hr. Werner seinem Spiele den Charakter größerer Selbständigkeit aufzudrücken wußte. Nicht minder trefflich und überraschend waren die Violinleistungen, vertreten durch die HH. Fabritius aus Wiborg (in Finnland), Carl Rose aus Hamburg und Henri Schradiek aus Hamburg. Ersterer spielte den 1. Satz des Beethoven'schen Violinconcerts und bewältigte die an sich schwierige Aufgabe mit Sicherheit und eingehendem Verständniß in durchaus anerkennenswerther Weise, die für die Zukunft des jungen Künstlers zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Hr. Rose wußte das Concert „in Form einer Gesangsscene" von L. Spohr bei technischer Beherrschung seiner Aufgabe ebenfalls zu wohlthuender Geltung zu bringen, was in gleich anzuerkennender Weise auch von dem Vortrage des Mendelssohn'schen Concerts durch Hrn. Schradiek gilt, der nur — um es nicht unerwähnt zu lassen — durch ein zu hastiges Tempo im 3. Satze das begleitende Orchester zu einer vorübergehenden Schwankung veranlaßte. — Frl. Sara Oppenheimer aus Esens (in Ostfriesland) sang die Concert-Arie von Mendelssohn mit fast tadelloser Reinheit und lebhaft animirtem Vortrage. Bei der Ausgiebigkeit ihrer Stimmmittel wird die junge Sängerin, die wir bereits mit Befriedigung zu hören das Vergnügen hatten, noch schöne Erfolge erzielen. Frl. Giesinger aus Leipzig zeigte in dem Vortrag der Scene und Arie aus „Freischütz" von Weber, daß sie zur Zeit weniger durch die Gewalt ihres Organs zu imponiren, als vielmehr durch Reinheit und Wohllaut ihrer Stimme zu fesseln vermag. Die schwierigeren Passagen beherrschte sie mit Leichtigkeit und berührte sympathisch durch seelenvollen, gefühlten Ausdruck. Sämmtliche Leistungen wurden verdientermaßen vom Publicum mit lebhafter Anerkennung entgegengenommen. — Hr. Arthur S. Sullivan aus London producirte unter eigener Leitung eine vorwiegend unter Schumann'schem, zum Theil auch Mendelssohn'schem Einflusse entstandene Musik zu Shakspeare's „Sturm", von welcher der letzte Satz „Tanz der Nymphen und Schnitter", in leicht hüpfenden Rhythmen dahin schäkernd, lebhaften Applaus erntete. Der Componist weiß mit den Mitteln des Orchesters geschickt umzugehen, hübsche Effecte zu erreichen und hat im Ganzen, abgesehen von einer tieferen Erfassung der gestellten Aufgabe, recht Ansprechendes geleistet.

Leipzig. Wie in den Zeiten einer gründlichen inneren Umwälzung nicht anders zu erwarten ist, bietet heute in der Opernsphäre jede Novität, die sich nicht unerschrocken an die durch Wagner aufs Neue betonten, allein maßgebenden Gesetze hält, einen um so weniger erquicklichen Anblick, als ihnen gegenüber immer wieder auch die Oberflächlichkeit des Geschmacks im Publicum, die geringe Vorgeschrittenheit in Sachen der allgemeinen ästhetischen Bildung zu Tage tritt. Die Zerstreuung für den Moment, die von tieferem dramatischen Zusammenhange, von gründlicher charakteristischer Wahrheit meistentheils abgelöste gefällige Melodie behält immer noch den Sieg; und bis zum Verständniß eines wahrhaften Opernideals sind nicht allein in Paris, sind auch in dem vorgeschrittenen Deutschland noch gute Wege. Am vergangenen Sonntag, den 7. April, ging eine neue Oper über die Bretter unseres Stadttheaters, die in mehrfacher Hinsicht das eben Gesagte wieder erwies. „Der Graf von Santarem" von A. Schliebner, Text nach dem Französischen von Grünbaum, ist bei aller Tüchtigkeit der Factur, eine jener Schöpfungen, wie sie, bei dem Mangel an principieller Strenge, einem nicht allzu wählerischen Publicum vorzugsweise genehm sind. Den kritischen Maßstab in diesem Falle namentlich an die textliche Grundlage anlegen, hieße das Wesen des Werkes verkennen: es entzieht sich der eingehenden dramatisch-ästhetischen Erörterung, es will unterhalten und es erfüllt diesen Zweck in seiner Weise aufs Beste. Der Text, augenscheinlich aus der Scribe'schen Schule, bietet eine jener prickelnden, piquanten, halb mysteriösen, halb naiv drolligen Handlungen, deren größere Hälfte freilich aus unsagbar prosaischen Intriguen besteht, und deren wenige lyrische Ruhepuncte dem Wesen dramatischer Zeichnung entgegenlaufen, dafür aber dem specifischen Musiker um so freieren Spielraum gönnen. Was ein Auber aus diesen Spielereien zu machen verstand, wissen wir Alle; er holte aus seiner schnellfertigen Phantasie einige Dutzend rhythmisch und harmonisch interessanter Melodien ohne alles individualisirende Gepräge und ließ wohl oder übel das ganze Libretto darin aufgehen. Bei der Natur dieser Textbücher konnte man es Dank wissen, wenn wenigstens nicht Alles componirt, wenn wenigstens das durchaus Platte nur gesprochen wurde. Schliebner, der sich in den wesentlichsten Beziehungen an den Styl des geistreichen Franzosen gehalten, hat sich die Mühe gemacht, das ganze Buch in Musik zu setzen, und er hat damit freilich bei der Natur dieses Textes und bei der Natur seiner Musik keineswegs die Sache gefördert. Wir gestehen dem Componisten, der übrigens bereits mehrere Opern und eine Menge sonstiger mit Anerkennung genannter Tonstücke geschrieben, vor allen Dingen das Talent zu, Melodien von leichter Fassung auf gefällige Weise abzurunden. Zum reifen dramatischen Tonsetzer fehlen ihm jedoch noch mannigfache Bedingungen. Wir sehen über die Textwahl an und für sich hinweg; aber auch die Art und Weise, wie Schliebner diesen Text mit Musik versehen, verräth noch ein gewisses Ungeschick im dramatischen Satze, in der Theater-Routine. Die Begleitung der Gesangstücke ist hie und da noch monoton, die Orchestration nicht selten farblos und matt. Rühmenswerth dagegen ist die Sicherheit der harmonischen Führung, die Gesangsmäßigkeit aller Parthien, die Correctheit der Stimmführung, die Präcision, mit der die einzelnen Instrumente behandelt sind, und, den Standpunct der sog. Conversationsoper einmal zugestanden, namentlich auch das Gefällige, Leichte in der musikalischen Declamation, die Durchsichtigkeit des Orchesters. Die Aufführung war recht gelungen. Frl. v. Ehrenberg (Bianca), Hr. Bertram (Don Alvar), Hr. Wallenreiter (Diego), Hr. Young (Riccardo) und Hr. Lück (Don Pedro) wurden gleichmäßig ihren leichten Aufgaben gerecht. Die Ausstattung war geschmackvoll und im Wesentlichen neu. Die Hauptdarsteller erfreuten sich nach jedem Actschluß des Hervorrufs; auch die meisten Nummern innerhalb der Acte fanden mehr oder weniger Beifall, so daß die Verbreitung der Oper auch über andere Bühnen wol zu erwarten steht.

P. L.

Chemnitz. Aus dem März ist von hier zu berichten: Am 4. März: Soirée musicale des Hrn. A. Gruner. Kaiserquartett von Haydn; Ballade (G moll) von Chopin; Trio (Op. 70) von Beethoven; Caprice héroique von Kontski; „Suleika" von Mendelssohn; Lieder von Dessauer und Büchner. Unterstützt wurde die Soirée von Mad. Götze, geb. Hinkel, und dem Quartett der Schneider'schen Matinéen. Die fünfte Matinée brachte: Trio (D dur) von C. Reinecke; Lieder von A. Lindner (mit Violoncell) und Abt für Tenor und das Septett von Beethoben. Die Clavierpartie gespielt von Frau Rudolph, die Lieder vorgetragen von Hrn. Brunner. Das dritte Abonnementconcert führte uns die HH. Hofopernsänger Freny aus Dresden und Louis van Waefelghem aus Belgien zu. Ersterer sang Arien von Mozart und Rossini, Letzterer spielte ein Concert von de Beriot und Adagio und Rondo von Meerts. Die Orchestervorträge bestanden aus der Ouverture zu „Alladin" von Reinecke und der C dur-Symphonie von Fr. Schubert. Am 19. März: zweite Soirée des Pianisten Arthur Hänsel. Derselbe spielte ein Trio eigener Composition; Sonate von Beethoven; im Verein mit Hrn. Gruner: Variationen von Mendelssohn und Moscheles für zwei Pianoforte, und Clavierstücke von Raff (des Abends), Schumann (Novellette) und Rigoletto-Phantasie von Liszt. Unterstützt wurde der Concertgeber im Trio wie durch Einzelvorträge von zwei Mitgliedern des Orchesters aus Glauchau. Das Palmsonntags-Concert der Singakademie im Casino wurde eingeleitet durch eine Symphonie von Ph. E. Bach. Es folgten Recitativ und Arie

aus dem „Fall Babylons" von Spohr; die Festouverture mit Chor über den Choral „Eine feste Burg" von Nicolai und der Lobgesang von Mendelssohn. Hr. Musik-Dir. John aus Halle sang die Tenorsoli; die Singakademie, Liedertafel und der Kirchenmusik-Sängerchor, etwa 100 Sänger, bildeten den Chor. Am Charfreitage: Aufführung des „Messias" (aus dem zweiten und dritten Theile) in der Jacobikirche; außer den obigen Gesangskräften wirkten noch die beiden Cantoratschöre mit, so daß der Chor 50 Soprane, 31 Alte, 30 Tenöre und 36 Bässe zählte. — Der bekannte Flötenritter beabsichtigte uns durch sein „Flötenspiel" zu ergötzen, soll aber nach Unterbringung einer geringen Anzahl Billets geräuschlos verschwunden sein. — Wohl ihm und den Ohren unserer Kunstfreunde!

Halle. Am 19. März trat der hiesige Orchestermusikverein in einem, zu Gunsten seines jetzigen Dirigenten, des Hrn. Musik-Dir. John, entrirten Extraconcerte, im Saale des „Kronprinzen", an die Oeffentlichkeit. Das Programm bot: Ouverture zur Oper: „Alceste" von Gluck, Symphonie: Gdur von Haydn, Ouverture zur Oper: „Die Zauberflöte" und Symphonie: Adur von Beethoven. Sämmtliche Werke waren durch Hrn. John auf das Sorgfältigste einstudirt und fanden in ihrer vortrefflichen Execution bei dem zahlreichen Concertpublicum die günstigste Aufnahme. Der „Hallische Orchestermusikverein" besteht nun seit fast fünfzig Jahren und er ist entschieden für unser Musikleben von künstlerischer Bedeutsamkeit, da er, besonders seit seiner Reorganisation, nach möglichster Mannigfaltigkeit seiner Concertprogramme strebt und Altes und Neues seiner zahlreichen, im steten Wachsen begriffenen Zuhörerschaft vorführt. — Die dritte Quartett-Soirée der HH. Röntgen, John, Hermann und Davidoff fand am 26. März statt und zeichnete sich sowohl durch ihr Programm, als auch durch musterhafte Aufführung der gewählten Compositionen vortheilhaft aus Es enthielt das Programm: Schubert's Amoll-Quartett, Beethoven's Bdur-Trio, Op. 97, und Schumann's Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente Op. 44. Die Clavierpartie in den beiden letztgenannten Werken hatte Frau Paul. Röntgen übernommen; sie brachte dieselbe durchweg in höchst befriedigender Weise zur Geltung. — Zur musikalischen Festfeier des Charfreitags wurden im großen Versammlungssaale der Franke'schen Stiftungen von dem Thieme'schen Gesangvereine Händel's „Empfindungen am Grabe Jesu" und Neukomm's „Ostermorgen" recht lobenswerth aufgeführt. Die Tenorsoli hatte Hr. Musik-Dir. John, die Baßsoli Hr. Theodor Krause aus Berlin übernommen. Das Concert war sehr zahlreich besucht. J. H.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Zelia Trebelli trat verwichenen Dienstag zum erstenmale in der Italienischen Oper zu Paris als Rosine im „Barbier von Sevilla" mit fabelhaftem Beifall auf.

Am Charfreitag-Abend gab die Singgesellschaft der Galin-Paris-Chevé'schen Schule im Circus Napoleon zu Paris ein Kirchen-Concert, in dem auch verschiedene deutsche Kirchen-Tonwerke, so u. A. Luther's Choral: „Ein' feste Burg", Mozart's „Ave verum", ein Chor aus Händel's „Messias" und Schubert's „Ave Maria" unter dem größten Beifall zur Aufführung gelangten.

Musikfeste, Aufführungen. Soeben geht uns aus Nürnberg das Programm des „Deutschen Sängerfestes" zu, und wir beeilen uns, bei dem allgemeinen Interesse, welches dieses großartig angelegte Unternehmen zu erwecken geeignet ist, den Wortlaut der Hauptpuncte mitzutheilen. Es heißt darin im Namen des Fest-Ausschusses: „Die Abhaltung eines Deutschen Sängerfestes in der Stadt Nürnberg ist von Sr. Majestät dem König Max II. allerhöchst genehmigt worden. In Folge dessen haben eine große Anzahl von Männern es übernommen, die würdige Feier dieses Festes einzuleiten und patriotische Männer haben sich gefunden, die nothwendigen Geldmittel vorzuschießen. Am 20. Juli soll der Empfang der Sänger, an den folgenden drei Tagen, 21., 22. und 23. Juli, das Fest selbst auf dem Maxfelde stattfinden. Ein demnächst zu veröffentlichendes Programm wird die Einzelheiten des Festes bezeichnen. — Die höchste Zahl von Sängern, welche die Stadt Nürnberg unter Berücksichtigung des voraussichtlich großen Zusammentreffens von Gästen und Fremden mit Dach und Fach bewirthen, welche die zu erbauende, für 11,000 Zuhörer Raum bietende Festhalle aufnehmen kann, darf die Zahl von 4000 nicht überschreiten; hieraus ergiebt sich die unabweisbare Nothwendigkeit der Begrenzung des Festes durch specielle Einladungen, zunächst derjenigen Vereine, welche uns bekannt geworden sind. Welcher Verein aber keine Einladung erhalten sollte, möge sich nicht gekränkt fühlen, am allerwenigsten glauben, daß man seine Leistungsfähigkeit geringer achte; solche zu beurtheilen vermöchten wir ohnedem nur in den seltensten Fällen. Dagegen ersuchen wir solche Vereine, an welche specielle Einladungen bis Ende April l. Js. nicht ergehen, sich, wenn sie an dem Feste theilzunehmen wünschen, direct an den Sänger-Ausschuß zu wenden, damit sie, wenn die Zahl es noch gestattet, nachträgliche Einladungen erhalten."

Im dritten Abonnementconcert der großherzogl. Hofcapelle zu Schwerin kamen Liszt's „Les Préludes" unter Hrn. Capell-M. Alois Schmitt's Leitung zur Aufführung. Zum vierten Concert hat H. v. Bülow wiederum seine Mitwirkung zugesagt.

In Meißen wurde am Charfreitag der „Messias" zur Aufführung gebracht. Frl. Alvsleben, Frau Krebs-Michalesi, die HH. Schnorr v. Carolsfeld und Freny aus Dresden sangen die Soli.

Neue und neueinstudirte Opern. Im Théâtre lyrique zu Paris ging zum erstenmale „La Statue", Oper in drei Acten und sechs Tableaux von Jules Barbier und Michel Carré, Musik von Ernst Reyer, in Scene. Die Scenirung war prachtvoll und der Dichtung wie der Partitur durchaus entsprechend. Das Werk fand lebhaften Beifall.

Auszeichnungen, Beförderungen. Musik-Dir. Ed. Lassen in Weimar hat vom König der Belgier für die Ueberreichung eines Tedeum, welches auch am Geburtstage des Königs in Brüssel mit großem Beifall zur Aufführung gelangte, die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Schulz-Weyda, zuletzt am Stadttheater zu Halle als Musikdirector angestellt, übernimmt mit Beginn nächster Saison die Capellmeister-Stelle am Magdeburger Stadttheater.

Todesfälle. Der Bassist Staudigl ist am 28. März, 54 Jahre alt, im Irrenhause zu Wien sanft verschieden. Er war in seiner Vielseitigkeit einer der größten Gesangskünstler der Gegenwart, von unübertroffener Klarheit des Ausdrucks, höchster technischer Bildung, großer Kraft des klangvollen Organs und begeisternder Wärme des Vortrags. Sieben Jahre hat er am Wahnsinn schwer gelitten.

Vermischtes.

Der Brief, in dem Wagner seinen „Tannhäuser" von der Großen Oper in Paris zurückgezogen, lautet:

„Sehr geehrter Herr Director!

„Die Opposition, die sich gegen den „Tannhäuser" kundgegeben hat, beweist mir, wie sehr Sie Recht hatten, als Sie mir gleich anfangs über das Fehlen des Balletes und anderer herkömmlicher scenischer Gebräuche, an die das Opernpublicum gewohnt ist, Vorstellungen machten. Ich bedauere, daß der Charakter meines Werkes mir nicht gestattete, diesen Erfordernissen zu entsprechen. Jetzt, wo die ihm gemachte Opposition nicht einmal denjenigen Zuschauern, die es hören möchten, erlaubt, ihm die zur Würdigung desselben nothwendige Aufmerksamkeit zu schenken, bleibt mir anständiger Weise nichts Anderes übrig, als meine Oper zurückzuziehen. Ich ersuche Sie, diesen meinen Entschluß Sr. Exc. dem Herrn Staatsminister mitzutheilen.

Genehmigen Sie rc.

Paris, den 25. März 1861.

Richard Wagner.

Der musikalische Kritiker des „Siècle" spricht bei Gelegenheit der Aufführung des „Tannhäuser" von deutschen Schneidern, Schustern und Staatsmännern, die am 13. März den Saal der Großen Oper mit ihrem donnernden Beifall erfüllt hätten! — Auch heißt es, daß der von Wagner in seinem von uns zu Anfang der Nummer mitgetheilten Briefe gegeißelte Jockeyclub noch eine vierte Aufführung erbeten habe, um diesmal das Werk ganz organisatorisch auszupfeifen, die Direction aber habe sich selbstverständlich geweigert.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Carl Löwe, Op. 131. „Die Heilung des Blindgebornen.“ Vocal-Oratorium nach dem Evangel. Johannis Cap. 9, mit Begleitung von Orgel oder Pianoforte componirt. Berlin, Schlesinger. Partitur Pr. 2 Thlr. (Chorstimmen Pr. $^2/_3$ Thlr.)

Erscheint uns die Erzählung von der Heilung des Blindgebornen an sich wenig geeignet, den Vorwurf zu einer oratorisch-musikalischen Interpretation abzugeben, so können wir der künstlerischen Ausführung derselben noch weniger unseren Beifall zollen. Im günstigen Falle müssen wir die Schwächen und geringe Bedeutung des Werkes im Allgemeinen zurückführen auf die stoffliche Vorlage desselben. Wenn schon einzelne Partien durch den Ausdruck anmuthiger Beschaulichkeit ansprechen, so erhebt sich der Componist doch kaum momentan bis zu jener Weihe, welche die Gemüther allein hinzureißen vermag. Die Recitative entfernen sich mit ihren schnörkelreichen Cadenzen oft allzusehr von der edeln, kräftigen Einfachheit des erzählenden Bibelwortes. Die Chöre, als die eigentlichen Kernpuncte des Oratoriums, sind matt, reproduciren nur vielverbrauchte Phrasen ohne Gehalt und Stimmung und machen mit ihren banalen Wiederholungen oft wenig bedeutender Worte (z. B. er ist es, er ist es, er ist es, er ist es — ist das nicht der, ist das nicht der, ist das nicht der, ist das nicht der u. s. w.) einen wenig erhebenden Eindruck. Die Ausführung des Werkes beansprucht nur bescheidene Kräfte, da der Componist — gewiß mit gutem Bedacht — bedeutendere Schwierigkeiten vermieden hat. G. R.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Louis Köhler, Op. 95. In frohen Stunden. Charakteristische Salonstücke mittlerer Schwierigkeitsstufe mit Fingersatz für das Pianoforte. Cassel, Carl Luckhardt. Pr. 1 Thlr.

Hermann Stecher, Op. 10. Vier Lieder für Piano. Dresden, C. F. Meser. Pr. $12^1/_2$ Ngr.

Die „charakteristischen Salonstücke“ von Louis Köhler haben zwar mit der Seichtheit und Trivialität der gewöhnlichen „Salonstücke“ Nichts gemein, sagen uns aber trotzdem im Ganzen weniger zu, als andere Werke des thätigen Tonsetzers. Spielern, welche die Schwierigkeiten dieser Stücke zu überwinden vermögen, dürften sie zu wenig lohnende Musik darbieten. Das Heft enthält: Phantasietanz. Notturno. Romanze. Bluette. Lied ohne Worte. Ernst und Scherz. — Die „vier Lieder“ von Hermann Stecher können bei ihrer geschraubten Inhaltlosigkeit ein musikalisches Interesse nicht beanspruchen. Wir sehen wol, daß der Componist einem guten Muster — Rob. Schumann — nachzueifern strebt; doch ist augenscheinlich sein eigenes Productionsvermögen zu gering. Die Ueberschriften der einzelnen kleinen Stücke „Unter Cypressen. Liebessehnsucht. Aurikel. In der Epheulaube“ stehen mit dem tonlichen Ausdruck derselben in gar keiner Beziehung. G. R.

Musik für Schule und Haus.

Dietrich, A., Op. 334. Knospen. Sechs Lieder für die Zither. Schaffhausen, Brodtmann.

Lieder ohne Worte. Wir hoffen, daß sich die Zitherspieler daran ergötzen; uns haben selbige nicht gerade erbaut und künstlerisch erhoben durch ihren oft eigenthümlichen Tonsatz. Am allerwenigsten gewahrten wir solches bei dem Liede: (Nr. 2) „Verabschiedete Liebe“ (!) und (Nr. 3) „Die Nachtigal im Himmel (!).

Bräunlich, A. und Gottschalg, W. (unter Mitwirkung von Hoffmann v. Fallersleben und Franz Liszt), Mädchenlieder. Ein Anhang zum Vaterländischen Liederbuch. Weimar, Herm. Böhlau. Pr. 2 Ngr.

Enthält dreißig ganz dem Kreise, dem Sinnen und Empfinden des Mädchens angemessene Lieder. Was sollte man hier auch Anderes erwarten, wo Männer, wie die oben genannten, mit rathen und thaten. Eine liebliche Erscheinung ists, wenn ein Mann, der eine Prometheus-Musik, eine Faust-Symphonie u. A. schrieb, heruntersteigt an die Kinderherzen (man sehe im genannten Liederbuche Nr. 1 Morgenlied „Die Sterne sind verblichen“ ꝛc. — die Worte sind vom alten treuen Eckart der Kinder: Hoffmann v. Fallersleben) im einfachen, herzergreifenden und eben deßhalb herzgewinnenden Liede.

Wepf, Johannes, Der frohe Guitarrespieler. Lieder mit einer Singstimme und leichter Begleitung. 1.—4. Heft. Schaffhausen, Brodtmann.

Wer Zeit, Lust und Geschick hat, dieses „edle, seufzerreiche“ Instrument zu spielen, wird in diesen Heften genug des Stoffes finden, sein Herz und Gemüth zu laben, ingleichen seinen Humor zu erfrischen und zu beleben.

Peyer, Joh., Musikalische Taschenbibliothek für Guitarrespieler. 1.—8. Heft. 3. Aufl. Schaffhausen, Brodtmann.

Verschiedenster Stoff füllt diese Hefte, theils nach Quali-, theils nach Quantität. Wir finden Lieder mannigfachen Inhaltes: mit Begleitung, obligate Piècen, desgleichen solche für Violine und Guitarre.

Meyer, H., Harfenklänge. Heitere und ernste Lieder, mit Begleitung der Guitarre, für die Jugend und für häusliche Kreise. 1. Heft. Schaffhausen, Brodtmann.

Enthält 12 Nummern. Die Begleitung ist leicht; natürlich auch oft seicht, wie man bei der Art Musik nicht anders erwartet. Zu dem Liede „Die Capelle“ von Uhland die Melodie aus Weber's „Preciosa“ „Einsam bin ich“ ꝛc. zu finden, wollte uns befremdlich erscheinen, wenigstens paßt der dritte Vers nicht dazu.

Widmann, Benedict, Kleine Gesanglehre für die Hand der Schüler. Regeln, Uebungen, Lieder und Choräle für drei Singstufen einer Knaben- oder Mädchenschule. Dritte Stereotyp-Auflage. Leipzig, C. Merseburger. Pr. 4 Ngr.

Dieses Werkchen ist schon in seiner ersten Auflage aufs Wärmste empfohlen worden. Der Herausgeber ist ein erfahrener Kunstpädagog, der immer den rechten Gang, die passende Form und den trefflichsten Stoff findet.

Becker, Albert, Op. 2. Für Haus und Herz. 15 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt. Halle, Julius Fricke. Pr. 10 Ngr.

Recht zarte, herzinnige Texte von Barthel, Brunold, Marie Nathusius, Osterwald u. A. haben durch obengenanntes Op. 2 eine recht einfache, nicht allgewöhnliche musikalische Bearbeitung erfahren. Hochpoetischer Schwung in melodischer und harmonischer Hinsicht wäre hier nicht am Platze gewesen: es sind Liederchen fürs Haus, und hier werden sie, bei angemessenem Vortrage, eine beschauliche, trauliche Stätte finden.

Klauwell, Adolf, Liederlust. Ein- und mehrstimmige Lieder für Knaben- und Mädchenschulen componirt. Zweite Stereotyp-Auflage. Leipzig, C. Merseburger. Pr. $1^1/_2$ Ngr.

Zu trefflich gewählten Texten giebt der dem Kinderkreise wohlbekannte und beliebte Componist recht kindliche, harmlose Melodien. Sowol Unter- als Mittel- und Ober-Classen finden Singestoff darin vor. Schon mehrere Nummern dieser Liederlust sahen wir übergegangen in Sammelwerke von Liedern für Schulen; ein Umstand, der ebenfalls für den Inhalt obengenannten Werkchens spricht.

Brähmig, Bernhard, Liederstrauß. Auswahl heiterer und ernster Gesänge für Töchterschulen. Leipzig, C. Merseburger. Zweites Heft. Zweite Auflage. Pr. $4^1/_2$ Ngr. Drittes Heft. Pr. $4^1/_2$ Ngr.

Vorliegende zwei Hefte reihen sich würdig an den reichen und gediegenen Inhalt des ersten, schon besprochenen und hinlänglich empfohlenen, an. Neben alten, guten Bekannten treten uns aber auch neue

Texte und Weisen vor Gesicht; wir meinen die ersteren von W. Kritzinger, sich auszeichnend durch Natürlichkeit und kindlichen Sinn und die dazu, sowie zu anderen Liedern, gegebenen neuen Melodien von Fl. Geyer, Sattler, Brähmig u. A. m. Wir sind überzeugt, daß sich diese Melodien in ihrer Frische und Naivetät recht lange erhalten und manches Kinderherz erfreuen werden.

Hauschild, Dr. Ernst, Schweizerisches Volksliederbüchlein für Schule und Haus bearbeitet. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Mühlhausen im Ober-Elsaß, J. P. Risler.

Der reiche Inhalt dieses Sammelwerkes (es enthält 284 Seiten) macht es zu einem „Liederbuche", und erscheint uns der Titel „Volksliederbüchlein" fast zu bescheiden; zumal auch die Qualität des Gebotenen in erster Reihe zu stehen verdient. Unsere besten Tonsetzer, jetziger und vergangener Zeit, haben Beiträge geliefert durch des Herrn Herausgebers regen Sammlerfleiß. Auch was Dr. Hauschild selbsteigen in verschiedenen Nummern hinzugethan, zeugt von gesundem Geschmacke und musikalischer Befähigung. Der zwei-, drei- und vierstimmige Satz läßt den erfahrenen Gesanglehrer erkennen. Daß bei so reichem Stoffe ein oder das andere Lied mit unterläuft, welches durch ein besseres ersetzt werden könnte, ist zu entschuldigen. — Wir wünschen der neuen Auflage weiteste Verbreitung!

Lehmann, J. G., Liturgien für Männer- und gemischten Chor. Leipzig, C. Merseburger.

Nach vorgefundenen Harmonien und Melodien für den Handgebrauch beim öffentlichen Gottesdienste zusammengestellt und bearbeitet. Ein durch und durch praktisches Werkchen von gesundem, den Stimmen (sowol Männerchor als Kindergesang) angemessenem Tonsatze. Bei einer zweiten Auflage möge der Herr Herausgeber möglichst die Componisten der „vorgefundenen Melodien und Harmonien" nennen; dies verlangt die Pietät und die einstige Geschichte kirchlich-musikalischer Kunst!

Moltke, Max, Liederbuch „Komm—stimm—mit—ein." Erstes Heft: Sangesfeier- und Vaterlandslieder. Berlin, Moltke's Selbstverlag. Pr. 3 Ngr.

Die Texte dieses ersten Heftes haben uns mehr angesprochen, als ihre Weisen. Ein Sprung in die None ist im Volksliede sehr gewagt. Auch kommt in den Melodien mehreres Andere vor (in Wendung und Gang), was dem einfachen Liede nicht recht angemessen erscheinen will.

R. Schb.

Instructives.

Für Pianoforte.

Anton Krause, Op. 12. Drei Sonatinen für das Pianoforte zum Gebrauch beim Unterricht componirt. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. Nr. 1. 10 Ngr. Nr. 2. 15 Ngr. Nr. 3. 15 Ngr.

Louis Köhler, Op. 90. Der Weg zur Mittelstufe. Sonatinen und Rondinos für den Clavierunterricht. Leipzig, Edm. Stoll. Heft 1. 2. 3. Pr. à $12^1/_2$ Ngr.

———, Op. 66. Sechs Uebungsstücke im Melodien- und Passagen-Spiel für den Clavierunterricht componirt. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. $12^1/_2$ Ngr.

———, Op. 45. Frühlings-Wanderungen. Clavierstücke zum Unterricht und Vortrag componirt. Leipzig, C. F. W. Siegel. Pr. 20 Ngr.

Zu denjenigen Componisten der Gegenwart, die ihre Thätigkeit vornehmlich auf dem Gebiete der instructiven Pianoforteliteratur entwickeln, gehören Anton Krause und Louis Köhler. Während Ersterer in seinen Productionen vorzugsweise die ästhetische Bildung der Schüler anstrebt, bewegt sich Louis Köhler auf dem Gesammtgebiete des Instructiven mit ebenso viel Energie, als glücklichem Erfolge. Dies im Allgemeinen. — Ueber Anton Krause's bis jetzt edirten Werke haben wir uns bereits im vorigen Bande d. Bl. (Nr. 10) eingehender verbreitet und können uns deßhalb in Betreff der voran gezeigten „Drei Sonatinen", auf das früher Gesagte verweisend, kurz fassen. Sie gehören ihrer Schwierigkeit nach zur Mittelstufe, stehen an Erfindung den meisten der früher besprochenen Werke nach, hinterlassen jedoch bei ihrer knappen Form, in welcher der an sich kleine Inhalt sich frisch und ohne Umschweife ausspricht, einen günstigen Eindruck. Schüler von ernsterem Streben mögen sich an ihnen weiter bilden. — Louis Köhler's „Weg zur Mittelstufe" enthält sechs Stücke in Sonatinen- und Rondino-Form. Bei ihrem vorwiegend instructiven Gepräge bieten sie gleichwol eine so ansprechende und theilweise effectvolle Musik (wir verweisen hier besonders auf das zweite Heft), daß vorgeschrittene, strebsame Schüler sich an dem Dargebotenen erfreuen werden. Die Stücke kommen dem Spieler durchweg zu Hülfe durch Bezeichnung eines rationellen Fingersatzes. Auch die „Sechs Uebungsstücke" (Op. 66) werden sich mit Nutzen verwenden lassen. Mehr charakteristische Färbung tragen die „Frühlings-Wanderungen", drei Stücke enthaltend: „Ueber Berg und Thal. Durch Wiesen und Au. Den Bach entlang." Sie bieten keinerlei Schwierigkeiten dar, verlangen aber genaues Eingehen auf die Intentionen des Componisten und werden sich als Vortragsstudien dem Spieler als sehr dankbar erweisen.

G. R.

Für Gesang.

Gustav Engel, Sänger-Brevier. Tägliche Singübungen für alle Stimmlagen eingerichtet und theoretisch erläutert. Leipzig, Adolf Gumprecht. (Pr. ?)

Das angezeigte Werk besteht aus zwei Theilen: einem theoretischen und einem praktischen Theile, welcher letztere auf Verlangen auch apart zu haben ist. Fußend auf dem unumstößlichen Erfahrungsgrundsatz, daß die Gesangstechnik auch für schon „gebildete" Sänger Gegenstand täglichen Studiums bleiben müsse, ist das Werk Sängern ebensowol, wie Lehrern der Gesangskunst mit bestem Wissen zu empfehlen. Der theoretische Theil verbreitet sich in vier Capiteln über den Tonansatz und die Aussprache, über gehaltene Töne, Tonverbindung und Geläufigkeit und Portament als die Grundlagen aller Gesangstechnik. Die auf gesangswissenschaftlichen Fundamenten ruhende Darstellung besitzt neben großer Klarheit und Präcision noch den in erster Linie stehenden Vorzug praktischer Lehrerfahrung, die den Schüler an sicherer Hand vorwärts führt, während sie ihn vor den gewöhnlich vorkommenden mannigfachen technischen und ästhetischen Abirrungen warnt. Die unterstützende Clavierbegleitung zu den einzelnen Uebungen ist so leicht und einfach als möglich gehalten und mit einer Hand ausführbar, damit der Schüler, stehend vor dem Instrumente, sie selbst spielen kann.

G. R.

Arrangements.

Für zwei Pianos.

Hector Berlioz, Op. 17. *Grande Fête chez Capulet.* Seconde Partie de la Sinfonie dramatique: Romeo et Julietta composée d'après la Tragédie de Shakespeare. Arrangement d'après la Partition originale pour deux Pianos à 8 mains par *Richard Pohl.* Leipzig et Dresde, C. A. Klemm. Pr. 1 Thlr. 25 Ngr.

Es ist jedenfalls ein sehr beachtens- und dankenswerthes Unternehmen, den Berlioz'schen Tondichtungen durch gute Arrangements auch in weiteren Kreisen Eingang zu verschaffen, und um so dankenswerther, je seltener dem Publicum Gelegenheit geboten wird, jene bedeutenden Kunstschöpfungen eines Tonsetzers von seltener poetisch-musikalischer Inspiration zu hören, da — wie bekannt — die meisten Concertinstitute eine äußerst hartnäckige Ignoranz diesen reichen Instrumentalwerken gegenüber behaupten. Die dramatische Symphonie „Romeo und Julie" hat bereits eingehendere Würdigung gefunden und wir bemerken daher an diesem Orte nur, daß das von Richard Pohl bearbeitete achthändige Arrangement, den ersten großen Instrumentalsatz der Symphonie „Das Fest bei Capulet" umfassend, Zeugniß giebt nicht allein von der Sorgfalt und dem technischen Kunstgeschick des Autors, sondern auch von künstlerischer Pietät gegen die Original-Partitur, wodurch mindestens annähernd, soweit die Klangmodulationsfähigkeit des Pianoforte dies gestattet, die poetische Farbenpracht und der Effectreichthum der Berlioz'schen Instrumentation zur Anschauung gebracht werden kann. Richard Pohl hat seinem Arrangement ein phantasievolles Programm beigegeben, das, der Handlung der Tragödie folgend, zugleich als poetisch geistreiche Analyse der Tondichtung selbst zur Vermittlung eines eingehenderen und genußreicheren Verständnisses dienen soll.

G. R.

Intelligenz-Blatt.

Leipzig, den 19. April 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 17.
Vierundfunfzigster Band.

G. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Tristan und Isolde.

Handlung in drei Aufzügen

von

Richard Wagner.

(Leipzig, Breitkopf & Härtel. Vollständige Partitur Pr. 36 Thlr. netto.)

(Fortsetzung.)

Dritter Aufzug.

Scene I. Burggarten. Zur einen Seite hohe Burggebäude, zur anderen eine niedrige Mauerbrüstung, von einer Warte unterbrochen; im Hintergrunde das Burgthor. Die Lage ist auf felsiger Höhe anzunehmen; durch Oeffnungen blickt man auf einen weiten Meereshorizont. Das Ganze macht den Eindruck der Herrenlosigkeit, übel gepflegt, hier und da schadhaft und bewachsen.

Im Vordergrunde, an der inneren Seite, liegt Tristan unter dem Schatten einer großen Linde, auf einem Ruhebett schlafend, wie leblos ausgestreckt. Zu Häupten ihm sitzt Kurwenal, in Schmerz über ihn hingebeugt, und sorgsam seinem Athem lauschend. Von der Außenseite hört man einen Hirtenreigen blasen, nach dessen Beendigung der Hirt mit dem Oberleibe über der Mauerbrüstung erscheint und theilnehmend hereinblickt, fragend, ob Tristan noch nicht wach sei. Kurwenal schüttelt traurig mit dem Kopfe: „Erwachte er, wärs doch nur um für immer zu verscheiden: erschien zuvor die Aerztin nicht, die Einzige, die uns hilft." Er fragt daher den Hirt, ob auf der See noch kein Schiff zu sehen sei, worauf ihm dieser schnell bemerkt, daß er dann eine „andre Weise" anstimmen würde, „so lustig" als er sie nur könnte. Kurwenal heißt ihn eifrig spähen und sobald er ein Schiff bemerke, möge er „lustig" spielen — aber: „öd' und leer ist das Meer" —, er stimmt wieder seine klagende Melodie an und entfernt sich blasend. Wenn die Töne verklingen, schlägt der wieder zu einigem Bewußtsein gelangende Tristan die Augen auf und wendet das Haupt ein Wenig: „Die alte Weise; — was weckt sie mich?" Jauchzend begrüßt Kurwenal das neu erwachende Leben seines Herrn, der bis jetzt in todesähnlichem Zustande verharrte und sich nun nicht zurecht finden kann. Kurwenal sagt ihm, daß er „auf seiner Väter Burg Kareol" sich befinde und soeben des Hirten Weise vernommen habe, der am Hügel seine Heerde hüte. Ein Schifflein habe ihn hergeführt; nun sei er daheim auf eigner Weide, im Schein der alten Sonne, darin von Tod und Wunden er selig solle gesunden. Doch Tristan muß sein „heim" für ein anderes halten; er weilte bereits dort, wo er keine Sonne sah, wohin auf je er gehen wird: ins weite Reich der Weltennacht, zu göttlich ewgem Urvergessen. Mit Schmerz wird er inne, daß die Tagessonne ihm aufs Neue scheint, ihn seiner fast schon erreichten Heimath entreißt, ihn hieher bannt, wo ja auch Isolde noch leiden muß: (nach immer größerer Erhebung) „Verfluchter Tag mit deinem Schein! Wach'st du ewig meiner Pein? Ach, Isolde, süße Holde! Wann endlich, wann, ach wann? löschest du die Zünde, daß sie mein Glück mir künde? Das Licht wann löscht es aus? Wann wird es Ruh' im Haus?" Er ist erschöpft zurückgesunken. Kurwenal glaubt ihn zu trösten, indem er ihm versichert, daß er die Geliebte heute noch hier sehen würde; er habe nach Kornwall geschickt, und sicherlich würde sie jetzt auch wieder seine Wunden heilen. Bei der Kunde, daß Isolde kommt, geräth Tristan außer sich vor Entzücken. Die Sprache versagt ihm es auszudrücken. Er zieht Kurwenal an sich und umarmt den „trauten Freund", dessen Anhänglichkeit eine so große war, daß Alle, welche der Herr minnte oder haßte, auch von Kurwenal geminnt oder gehaßt wurden. Mußte Marke hintergangen werden, wie war da auch Kurwenal schnell bereit dazu! Und nun, während Tristan in Sehnsucht sich verzehre, stände er hier, statt auf die Warte zu eilen, nach ihr zu spähen und ihm ihr Nahen zu verkünden. Seine erhitzte Einbildung scheint das Schiff schon zu sehen; Kurwenal möge darnach gehen — doch als dieser, um Tristan nicht zu verlassen, zögert, und in schweigender Spannung auf ihn blickt, ertönt, wie zu Anfange, die klagende Weise des Hirten. Niedergeschlagen giebt Kurwenal die Deutung: „Noch ist kein Schiff zu sehen!" Tristan hat mit abnehmender Aufregung gelauscht, und verfällt in wachsende Schwermuth: „Muß ich dich so verstehen, du alte, ernste Weise, mit deiner Klage Klang? Durch Abendwehen drang sie bang, als einst dem Kind des Vaters Tod verkündet; durch Morgengrauen bang und bänger, als der Sohn der Mutter Loos vernahm. Da er mich zeugt' und starb, sie sterbend mich gebar, — die alte Weise sehnsuchtbang zu ihnen wohl auch klagend drang." Nun verkünde sie ihm sein Loos: „Sehnen und

sterben!" „Im Sterben sich zu sehnen, vor Sehnsucht nicht zu sterben!'" Sterbend lag er im Kahn, der ihn zu Irlands Maid führte; die Wunde, die sie heilte, riß mit dem Schwert sie wieder los, — indem sie es sinken ließ; um ganz zu genesen, nahm er den dargereichten Gifttrank, doch führte ihn dies gerade dem sehnendsten Zauber entgegen: „daß nie ich sollte sterben, mich ewger Qual vererben!" Er muß sich als den Urheber seiner Qualen betrachten, da er die verhängnißvollen Situationen selber hervorrief: „Ich selbst hab' ihn gebraut, den furchtbaren Trank, verflucht sei er, verflucht wer ihn gebraut." Von der übergroßen Erhebung bewältigt, sinkt er ohnmächtig zurück. Kurwenal, der vergebens Tristan zu mäßigen suchte, schreit zuletzt entsetzt auf. Tristan ist wieder in seinen dahinträumenden Zustand zurückgesunken. Leise phantasirend glaubt er wieder das Schiff zu sehen, „Isolde, wie sie winkt, wie sie hold ihm Sühne trinkt, wie sie selig, hehr und milde wandelt durch des Meer's Gefilde." Er ist zu himmlischer Ruh und Seligkeit gelangt. In lichtem Aetherschein erglänzen seine Worte: „Isolde! Wie schön bist du!" Kurwenal möge schnell auf zur Warte steigen, damit ihm Das nicht entginge, was er sähe, aber schnell, schnell! Während Kurwenal noch zögernd mit Tristan ringt, läßt der Hirt von außen die Schalmei „lustig" ertönen. Kurwenal springt freudig auf und stürzt sich auf die Warte, von wo er wirklich ein Schiff, von Norden kommend, erspäht. Er ruft es hinab und natürlich kommt Tristan dadurch in die fürchterlichste Aufregung. Beide jauchzen schließlich nur noch. Endlich erreicht das Schiff den Hafen. Kurwenal sieht, wie Isolde ans Land springt, und eilt fort, nachdem er Tristan noch eingeschärft, „treulich am Bett zu bleiben", um Isolde herzuführen.

Scene II. Tristan müht sich in höchster, stürmischer Aufregung vom Lager auf. Um nie wieder von ihr zu scheiden, um in alle Ewigkeit mit ihr verbunden zu sein, geht er voran, der schleunig ihm folgen Müssenden den Weg zeigend: Er reißt sich in höchster Freude den Verband der Wunde auf. Sein Blut fließt. Er springt vom Lager herab, schwankt vorwärts und gelangt taumelnd zur Mitte der Bühne, wo er die außen rufende Isolde vernimmt. Athemlos eilt sie herein. Tristan, seiner nicht mächtig, stürzt sich ihr schwankend entgegen; sie empfängt ihn in ihren Armen. Sterbend sinkt er, zu ihr aufblickend, langsam zu Boden. Ihr Jammer ist herzzerreißend. Zuletzt sinkt sie bewußtlos über der Leiche zusammen.

Scene III. Kurwenal war sogleich hinter Isolde zurückgekommen; sprachlos in furchtbarer Erschütterung hat er dem Auftritte beigewohnt, und bewegungslos auf Tristan hingestarrt. Aus der Tiefe hört man jetzt dumpfes Gemurmel und Waffengeklirr. — Der Hirt kommt über die Mauer gestiegen, wendet sich hastig zu Kurwenal und meldet leise die Ankunft eines zweiten Schiffes. Kurwenal fährt heftig auf, und blickt über die Brüstung, bricht aber in fürchterliche Wuth aus, als er Marke und Melot erkennt. Er eilt mit dem Hirten an das Thor, das Beide in der Hast zu verrammeln suchen. Zu ihnen gesellt sich noch der Steuermann, welcher die Sache schon für verloren hält, da ihm Marke mit Mannen und Volk bereits nachgefolgt seien. Mitten im Getümmel vernimmt man außen, von unten her, Brangänens Stimme, welche nach der Herrin verlangt und Kurwenal zuruft, er möge das Thor nicht schließen. Melot, ebenfalls noch außen, befiehlt ihm, zurückzuweichen. Kurwenal begrüßt, wüthend auflachend, den Tag, an welchem er diesen treffe, — da dringt Melot mit gewaffneten Männern zum Thore herein. Kurwenal stürzt sich auf ihn und streckt ihn zu Boden. Vergebens rufen ihm Brangäne und Marke zu, einzuhalten, er betrüge sich: der Rasende will selbst den König tödten, wenn er eindringen würde. Brangäne hat sich unterdessen seitwärts über die Mauer geschwungen, und eilt in den Vordergrund, wo sie beim Anblick von Tristan und Isolde in lautes Wehklagen ausbricht. Sie müht sich um Isolde, welche nach und nach aus ihrer Ohnmacht erwacht. Marke mit seinem Gefolge hat Kurwenal mit dessen Helfern vom Thore zurückgetrieben und dringt herein. Kurwenal, schwer verwundet, schwankt vor Marke her nach dem Vordergrund, und sinkt sterbend vor Tristan zusammen. Marke, in großer Erschütterung, beugt sich über die Leichen herab: „O des Unglückes Ungestüm! wie erreicht es wer Frieden bringt?!" Brangäne erzählt nun ihrer Herrin, daß sie dem Könige des Trankes Geheimniß entdeckt habe, der sogleich in See gegangen sei, um Isolde noch zu erreichen und ihr — zu entsagen, sie selber dem Freunde zuzuführen. Marke fühlte sich glücklich, Tristan nun frei von Schuld zu wissen — doch zu spät! Sein Schmerz ist namenlos. Isolde, die Nichts um sich her vernommen, heftet das Auge mit wachsender Begeisterung auf Tristans Leiche. Zu immer lichteren Sphären gelangt ihr zu Tristan hinauf schwebender Geist, bis sie endlich, wie verklärt, in Brangänens Armen, sanft auf Tristans Leiche hinsinkt. Große Rührung unter den Umstehenden. Ende der Oper.

Werfen wir nun noch einen Blick in die Musik des dritten Aufzuges und deren thematischen Aufbau.

(Fortsetzung folgt.)

Rubinstein's Oper „Die Kinder der Haide" und deren erste Aufführung am Wiener Hofoperntheater.

Carl Beck's Novelle: „Janko" hat dieser Oper den dichterischen Grundstoff geliefert. Es galt also vor Allem eine bühnengerechte Umschmelzung dieses Vorwurfes; derselbe tritt in seiner jetzigen Gestalt folgendermaßen zu Tage.

Isbrana, ein Zigeunermädchen, liebt den schönen Roßhirten Wanja. Die erste Actscene stellt die Jungfrau ihrem Geliebten sehnsüchtig entgegenharrend dar. Gregor, ihr brauner Wanderungsgenosse, spottet solch träumerischen, unerwiderten Hanges. Isbrana bleibt standhaft. Sie erklärt, ihrem Wanja auch dann treu zu bleiben, wenn er, ihrer satt, sie verstoßen und dem bitteren Noth- und Nomadenstande preisgeben sollte. Endlich kommt der Ersehnte. Doch streng und düster blickt sein Auge. Jedem Liebesworte, jeder Umarmung der braunen Dirne begegnet er abwehrend. Er komme, sagt er, jenen Bund für immer zu lösen, aus welchem ihm nur Hohn und Spott der Seinen als Ernte erwachse. Doch selbst dies bestürzende Wort bricht nicht den stolzen Liebesmuth des Zigeunermädchens. Sie enthüllt vielmehr ihrem Geliebten den soeben erspähten Plan Bogdan's und Pawel's, Zweier aus der braunen Horde, welchen sich auf Zureden auch Gregor als Dritter im Bunde anschließt. Diese beabsichtigen nichts Geringeres, als einen Diebstahl an Wanja's Rosse und einen Einbruch in das Haus des Schenkwirthes Conrad. Wanja, gerührt von Isbrana's zärtlicher Fürsorge und hülfloser Lage, schwört ihr denn ernstlich Treue zu. Eilends geht er nun an die Vereitelung jenes ihm verrathenen Ansinnens der Zigeunerhorde. Es gelingt dies dem unerschrockenen Hirten auch vollständig. Er treibt mit seinem Horne eine große Anzahl Helfer

zusammen, verjagt die Zigeuner aus Conrads Hofe und trägt dessen durch Schrecken besinnungslos darniederliegende Tochter Marie mit sich fort. Conrad nimmt diesen zweifachen Rettungsact so dankbar auf, daß er Wanja auf der Stelle die Tochter zur Gattin und die Hälfte seines Besitzthums überantwortet. Wanja sagt zu Alledem nicht Nein. Mariens Reize treffen ihn allsogleich. Auch lockt der dem kurz vorher so armen Hirten verheißene Reichthum nicht wenig. Und in der That haben schon die folgenden Scenen ganz den Anschein einer Hochzeitsvorfeier. Allein Marie selbst, die vermeinte Braut, macht, mitten unter solchem Freudengedränge, ein gar seltsam trübes, dumpf dahinträumendes Gesicht. Diese Wolke mitten im reinsten Himmelsblau allgemeinen Jubels ist durch gar eigene Ursachen herbeigeführt. Graf Wladimir, der reiche Gutsherr, hatte sich nämlich schon früher Marien liebend genähert und ein schüchternes, doch immerhin hörbares Echo in der Seele jener schmucken Landdirne gefunden. Jetzt kommt ihr die alte Liebe neuerdings in den Sinn. Sie geht zwar, weil es Vaters Wille, und vielleicht auch aus einigem Mißtrauen gegen die gräflichen, laut Erfahrung meist donjuanartigen Liebkosungen, mit dem ihr standesebenbürtigen Hirten Wanja zum Traualtar. Dort singt ihnen sogar, unter schwergebrochenem Herzen und heißen Thränen, die wie ein Deus ex machina herbeigekommene braune Isbrana das Hochzeitslied. Plötzlich aber erscheint Graf Wladimir inmitten der Hochzeitsgäste. Er bringt mit allem möglichen Aufgebote seiner Leidenschaft in Marien, die Seinige zu werden. Wanja, theils vom Liebesdrange, theils auch von manchem zuvor Gott Bacchus geweihten Rebensaftglase berauscht, tritt heftig abwehrend mitten unter diese ihm sehr ungelegenen Scharmützler aus Liebe. Bald faßt er sich jedoch wieder und bittet den Grafen kniefällig um Verzeihung ob solcher Dreistigkeit. Der Graf findet sich zu solchem Acte der Milde gleich bereit; geht ja sein Plan dahin, den halbberauschten Hirtenjungen durch weiteres Zutrinken geistig vollständig zu verdüstern, um auf solche Art seiner Liebesbeute mit völliger Sicherheit habhaft zu werden. Dies gelingt denn auch. Wir finden den verschmähten Wanja vor seiner Hütte in sanftem Schlummer hingestreckt. Die ihm noch immer treue Isbrana weicht nicht von seiner Seite. Erwacht, stößt Wanja die ihm schon längst überdrüßig gewordene Zigeunermagd von sich und macht ihr Vorwürfe ob ihrer so gutgemeinten Warnung vor dem Grafen Wladimir. Dieser hat inzwischen brieflich ein unbeirrtes Stelldichein mit Marien verabredet. Doch was das Verhängniß nicht will! Gregor wird von seiten des Grafen mit dieser Botschaft an Marien betraut. Doch ehe sie an Ort und Stelle gelangt, wird die ränkevolle Isbrana des Zettels habhaft und benützt ihn zum Rettungswerkzeuge für ihren bedrohten Wanja, indem sie ihn selbst Marien einhändigt. Diese beschwört jedoch Isbrana um Verheimlichung des bedenklichen Inhaltes dieser Zeilen, ein Begehren, welchem die Zigeunerin auch willfahrt. Doch enteilt sie schnell, in gerechter Befürchtung der rohen Rache Wanjas. Inzwischen tritt Graf Wladimir an Marien heran und wird gar bald ihrer Gegenliebe sicher. In krampfhafter Umarmung sie mit sich fortdrängend, stürzt Wanja ganz unvermerkt daher. Es kommt zu einem heftigen Kampfe zwischen ihm und dem Grafen. Endlich unterliegt aber dieser unter dem Schwertstreiche des ungleich kräftigeren Hirten. Dieser tritt nun mit seiner noch blutgetränkten Waffe vor die durch solchen Vorfall nicht wenig bestürzte Menge. Er brüstet sich dort ob seiner eben vollbrachten Mordthat. Alles ermannt sich nun, den Erschlagenen zu rä[...] Wanja wird in Bande ge-

legt. Es werden sogar Versuche angestellt, ihn der gerichtlichen Themis zu überliefern. Auf ein von Isbrana gegebenes Zeichen eilt indeß die plötzlich herbeigekommene Zigeunerhorde dem Roßhirten zu Hülfe. Das Befreiungswerk gelingt auch vollständig. In lautem Siegesjubel führen denn die „Kinder der Haide" Wanja mit sich fort und wählen ihn zum Anführer.

Wir sehen ihn im letzten Aufzuge sein Amt mit echt monarchisch-absolutistischem Sinne üben. Alles bebt vor seinem Machtspruche. Da kommt mit einem Male Conrad und dessen mittlerweile dem Irrsinne verfallene Tochter Marie, von Zigeunern herbeigeschleppt, daher. Wanja bemüht sich vergebens, Marien erkennbar zu werden. In einem unmotivirten Paroxismus von Großmuth schenkt der neue Zigeunerhäuptling dem Vater der einst so heißgeliebten Marie die Freiheit. Er macht nun Versuche, die Zigeuner gegen seine eigene Person aufzuwiegeln. Dies sonderbare und — gleich jedem Schritte in diesem zusammengeleimten Operntexte — durch Nichts begründete Ansinnen gelingt dem Wanja um so leichter, als nun auch Isbrana, der wieder erwachten Liebe zu Marien inne geworden, ihm Rache schwört. Die Zigeunerin giebt den Ihren ein Zeichen, auf welches die Horde den Hirten überfällt und gefangennimmt. Isbrana jedoch macht hierauf durch den Dolch ihrem Leben ein Ende. Mit diesem Selbstmorde schließt die Oper.

(Fortsetzung folgt.)

Faust.

Große romantische Oper

von

Charles Gounod.

Text nach Goethe von Jules Barbier und Michel Carré.

(Fortsetzung.)

Nun zur Arbeit des Componisten! Es ist ihm im Allgemeinen das Lob zu spenden, daß er den ihm im Eingange vindicirten Standpunct consequent behauptet. Sich zumeist an Meyerbeer und dessen Nachfolger anlehnend, weiß er neben den charakterisirenden Theilen seiner Musik einer einfachen, edlen und zum großen Theil schönen, wenn auch nicht gerade originellen Melodienbildung Rechnung zu tragen, die Hülfsmittel in den nicht-Meyerbeer'schen Theilen seiner Oper in wohlthuend mäßiger Weise zur Anwendung zu bringen und ihre quantitative Wirkung theilweise durch die feine Auswahl ihrer Zusammenwirkung zu ersetzen. Hierzu kommt, was ich dem Componisten zumeist anrechne, daß derselbe sich dem Einflusse, welchen die Dichtung trotz ihrer Verstümmelung auf ihn ausübte, nicht entzog, daß er ihr die hergebrachte Opernform opferte und, wenn auch vom absolut-musikalischen Standpuncte, doch mit Rücksicht auf den Geist der Dichtung, sich dieser in der musikalischen Ausdrucksweise anzuschließen suchte. Einen Erfolg hatten zwar die Bestrebungen des Componisten in dieser letzten Beziehung nur in den, wie es scheint, seinem Naturell näher liegenden lyrischen Partien. Das dramatische Element war ihm augenscheinlich zu fremd, als daß ihm ein Verlassen der Operationsbasis, auf welcher die Vorgänger seiner Richtung sich mit Beifall bewegt hatten, hätte rathsam erscheinen und gelingen können, er liefert vielmehr nach dieser Richtung aufs Neue Material zum Beweise der Irrigkeit des Princips: der Musik eine unumschränkte erschöpfende dramatische Ausdrucksfähigkeit vindiciren zu wollen.

Was zunächst die Art des Anschlusses an Meyerbeer, Halevy ꝛc. betrifft, so zeugt dieselbe einerseits von einem verständnißreichen Eindringen in die Speculationslehren dieser Meister, andrerseits aber den Mangel ausreichender Productivität, selbst nach dieser Richtung des charakteristischen Durcheinanders.

In ersterer Beziehung will ich nur auf die Sorgsamkeit hinweisen, mit welcher Gounod sich bestrebt hat, die Buntscheckigkeit der instrumentalen Behandlungsweise, welche Meyerbeer seinen interessant klingen sollenden Gesangsätzen angedeihen läßt, nachzuahmen; ferner auf die bereits oben erwähnte Geneigtheit zu scenisch-musikalischen Effecten und dann auf seine Neigung, durch Massenwirkung die Nerven des Publicums zu afficiren (welch letzteres Wirkungsmittel er freilich mit allen Componisten der frivolen Opernrichtung gemein hat).

Hinsichtlich der Inoriginalität des zur Charakteristik verwendeten Stoffs ist zu bemerken, daß Gounod entweder direct den genannten Componisten Themata und Phrasen nachgebildet oder anderweitig hergeholte musikalische Gedanken in der von diesen Meistern beliebten Weise zur Verwendung bringt und verarbeitet. In letzterer Beziehung bekundet er eine gründliche Kenntniß der alten Kirchentonmeister, namentlich Händel's, und es läßt sich nicht bestreiten, daß er in einzelnen Sätzen diese Kenntniß in geschickter Weise benutzt hat.

Zum Belege des Gesagten erlaube ich mir im Einzelnen zu bemerken: das Streben nach musikalisch-charakteristischer Darstellung zeigt sich in der Oper am Deutlichsten in den Theilen, welchen das dämonische Element zur Schilderung anheimgegeben ist. Obgleich eine derartige Darstellung des Dämonischen überall, wo sie ohne Rücksicht auf die Anregung verwandter menschlicher Seelenstimmungen versucht worden ist, sich als widersinnig erwiesen hat, so hat doch Gounod aufs Neue diesen Weg der bizarren Selbstverläugnung des musikalischen Ausdrucks betreten. Einen Erfolg vermochte er auf diesem Wege nur in der Weise seiner Vorgänger dahin zu erreichen, daß seine betreffende Musik durch ihre Curiosität die Aufmerksamkeit des Publicums vorübergehend anzieht. Denn auf die Seele des Menschen kann natürlich eine solche mit sich selbst coquettirende, von den dichterischen Gedanken losgerissene absolute Musik keinen Eindruck machen.

Es gilt dies durchschnittlich von der ganzen Partie Mephistos, tritt aber bei der Unbedeutendheit dieser Rolle noch pointirter in den dämonischen Chören des letzten Acts hervor. Mephisto ist nach dem hergebrachten Recepte gearbeitet und entfernt sich nicht viel von dem gewöhnlichen Piccolo- und Tremoloteufel. Seiner Abstammung nach könnte man ihn einen entarteten Enkel Kaspars und einen schwächlichen Sprößling Bertrams nennen. Besonders hervortretend aus der Partie Mephistos sind nur die Couplets über das Gold im zweiten Acte, die Serenade und die Strafpredigt im vierten Acte. Das erstere Musikstück erinnert in der Instrumentation stark an die Meyerbeer'sche des Höllenchors im „Robert", ist in der Gesangpartie mit Instrumentalfiguren überladen und zeichnet sich durch Negation jeglichen Eindrucks aus. Etwas höher steht die Serenade, bei welcher doch eine regelmäßige, wenn auch monotone Melodieführung zu erkennen ist, allein weder durch die Art der Melodie noch durch die contrastirende Wirkung der Violinpizzicatos und des obligaten Hohngelächters des Teufels gelang es dem Componisten, einen der Situation entsprechenden musikalischen Ausdruck der Ironie zu geben. Die Partie Mephistos in der Kirchenscene fällt durch ihre declamatorische Monotonie, welche durch die mit Sequenzen reichlich ausgestattete Orgelbegleitung noch vermehrt wird, auf, und die ganze musikalische Behandlung steht ihrem Gesammteffect nach weit unter der Schumann'schen Bearbeitung, welcher man, wenn sie auch an ähnlichen Mängeln leidet, doch ein Bestreben des Componisten, sich dem Geiste der Dichtung anzuschließen, anmerkt.

In den beiden dämonischen Chören des letzten Actes, dem Irrlichterchor in C moll und dem Hexenchor in G moll, schwingt sich der Componist zu schwindelnder Höhe charakterisirender Musik empor. Der erstere Chor mit seinen abgerissenen, von Geheul unterbrochenen einförmigen Intonationen, welche theilweise den Charakter der Meyerbeer'schen Gräberscenemusik im „Robert" an sich tragen, könnte in Rücksicht auf den Sinn des Textes ebenfalls noch als eine angestrebte Schilderung eines den Sabbath herbeisehnenden Hexengefühls aufgefaßt werden, der letztere Chor aber ist ein chaotisches Durcheinander sämmtlicher Instrumentalmittel, welches durch den die Zahlen 1—13 abbrüllenden Hexenchor Accentuirung erhält. Selbst bei Meyerbeer dürfte ein ähnliches Phantasiestück nicht aufzufinden sein.

Auch in vielen anderen Theilen der Oper tritt dies Streben nach Fremdartigkeit und dadurch zu erregendem Auffallen, selbst ohne Rücksicht auf die Möglichkeit einer charakteristischen Deutung, hervor. Ich will mich zum Belege nur auf ein ganz besonders nach der angegebenen Richtung hervortretendes Stück berufen, in welchem der Componist zu kirchenmäßiger Figuration seine Zuflucht genommen hat. Die drei aufeinanderfolgenden Chöre der jungen Mädchen, Studenten, Matronen im zweiten Acte bringen nämlich, und zwar jeder spätere in der Unterdominante des Einsatzes des früheren Chors, einen abgerissenen figurirten Satz, der etwa in ein Oratorium passen würde, welcher aber hier mit dem Sinne des Textes in gar keinem Zusammenhange und mit den vorhergehenden Tanzrhythmen im Contrast steht. Der Eindruck des Sonderbaren ist der einzige, welchen ein derartiges musikalisches Unternehmen zu bewirken im Stande ist, und daß es dem Componisten um diesen Eindruck zu thun war, erhellt aus dem den Einzelchören folgenden chaotischen Zusammenwirken sämmtlicher Chöre, durch welches die fragliche Wirkung bis zu ihrem Culminationspuncte gesteigert wird.

Das Bedürfniß des Componisten, hier und da durch bloße Massenwirkung auch auf die hinsichtlich der Bildung niedrigstehenden Schichten des Publicums zu wirken, giebt sich in der Behandlung der Chöre kund. Wiewol im Allgemeinen die Art und Weise, in welcher der Componist Chöre in der Oper angebracht und mit Bezug auf den Geist der Dichtung verwendet hat, nur lobend hervorgehoben werden kann (ich erlaube mir hier speciell auf die Mitwirkung des Chors in der Scene: Valentins Tod, das Einfallen des Chors in der Kirchenscene und die freilich nur relativ mit Rücksicht auf das Libretto zu rechtfertigenden Chöre im ersten Act und den Beschwörungschor im zweiten Act hinzuweisen), so ist doch die Art, wie musikalisch die Chöre zur Geltung gebracht worden sind, keine bedeutende, theilweise eine unkünstlerische. Eine polyphone Behandlung bemerken wir bei keinem einzigen Chor, obgleich eine solche in einzelnen Chören unstreitig Wirkung gemacht hätte. Dagegen liebt es der Componist, theils gleich von Anfang die Chöre mit Unisono eintreten zu lassen, theils die homophone Stimmenführung in das Unisono überzuleiten. Die Wirkung ist eine wohlfeile und muß das unkünstlerische Streben nach derselben um so mehr bedauert werden, als Gounod seine Befähigung zu wirklich künstlerischen, von umfassender Kenntniß jedes harmonischen Wirkungsmittels zeugenden Lei-

stungen durch die homophon gearbeiteten Chöre seiner Oper beweist. Als besonders widerlich durch den Unisonoeintritt will ich hier nur des Soldatenchors über das an sich glücklich erfundene Marschthema und der Anfangschöre des zweiten Actes, soweit dieselben hierhergehören, Erwähnung thun. Durch schöne harmonische Wirkungen hervortretend sind höchstens zwei Chöre und auch sie nur in einzelnen Partien. Ich meine den Beschwörungschoral mit seiner sich durch kräftige Intervalleschritte auszeichnenden, von Händel entliehenen Melodie und den Choreintritt kurz vor Valentins Tod. Der Chor in der Kirchenscene theilt die Monotonie dieses Theils in der Oper und ist mit Rücksicht auf den erhöhten Eindruck, welchen der Chorgesang in dieser Scene nach der Intention des Dichters machen muß, schwach zu nennen. Die Chöre des ersten Actes zeichnen sich nur durch ihre fließende Melodienführung aus und sind harmonisch unbedeutend. Sie führen uns zu dem zweiten oben erwähnten Hauptbetrachtungspuncte, zu der Art der Melodienbildung Gounod's, über.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. **Leipzig.** Die am 13. April im Saale des Gewandhauses abgehaltene zweite Haupt-Prüfung im Conservatorium der Musik lieferte gleich der ersten sehr befriedigende Resultate. Wir hörten für das Pianoforte: Concert von Beethoven (Gdur, 1. Satz), gespielt von Hrn. Franklin Taylor aus Birmingham; Polonaise von Chopin (Es dur), gespielt von Hrn. Domenico Barnett aus Cheltenham und „Erinnerungen an Irland“, Phantasie von J. Moscheles, vorgetragen von Frl. Madeline Gertrude Schiller aus London. Die HH. Taylor und Barnett zeigten in ihrem Spiel eine beachtenswerth vorgeschrittene Technik und waren bemüht, ihre Aufgaben auch in ästhetischer Hinsicht nach Kräften befriedigend zu lösen, nach welcher Seite hin allerdings noch Manches zu wünschen übrig blieb. Die fertigste Leistung für Pianoforte producirte unstreitig Frl. Schiller, die mit der Kraft und durchsichtig klaren Geläufigkeit ihres Spiels zugleich Feinheit und Eleganz des Vortrags entwickelte. Wir sind der Ansicht, daß ein ihrer künstlerischen Reife entsprechenderes Tonstück die Vorzüge ihrer musikalischen Bildung zu noch vollständigerer Anerkennung gebracht haben würde. — Hr. von Maszkowski aus Lemberg zeigte sich im Vortrage eines Concerts für Violine von L. Spohr (Gdur, Nr. 11, 1. Satz) als recht braven Geiger, der mit technischer Glätte Leidenschaft und Gefühl für tieferen Ausdruck zu verbinden weiß. In technischer Beziehung nicht minder rühmlich und sehr befriedigend auch nach Rücksicht feinerer Nuancirung war der Vortrag des Mendelssohn'schen Violinconcerts (1. Satz), ausgeführt von Hrn. Albert Payne aus Leipzig. In Hrn. Hugo Wehrle aus Donaueschingen lernten wir einen sehr jugendlichen Violinisten kennen, der sein Instrument sicherlich noch zu seltenen Ehren bringen wird. Er spielte den 2. und 3. Satz eines Concerts von F. David (D dur) mit anmuthiger Sicherheit, und entwickelte besonders in der Cantilene überraschend zarten Ausdruck und wohlthuende Gefühlswärme, Eigenschaften, die auf einen guten musikalischen Fond deuten. — Von den Lieder-Vorträgen des Hrn. Paul David sprach „Bänkelsänger Willie“ von Burns, componirt von F. David, am meisten an. Wenn fortgesetzte Studien die Ausdrucksfähigkeit der an sich wohlklingenden und biegsamen Stimme des jungen Sängers zu größerer Reife gebracht haben werden, darf man gewiß befriedigenden Leistungen entgegensehen. — Das anmuthige Es dur-Quartett für Streichinstrumente von Mozart, ausgeführt von den HH. Rose, Paul David, v. Maszkowski und Emil Hegar aus Basel, wurde recht brav wiedergegeben; doch schien das Zusammenspiel im 3. und 4. Satze erst die rechte einheitliche Wärme und Belebtheit zu gewinnen.

Wien, 4. April. Seit ungefähr Jahresfrist ist neben Hellmesberger's Streichquartettgesellschaft eine zweite aufgetaucht. Die Glieder dieses neuen Bundes heißen: Hofmann, Türk, Steiner und Moser. Eben ist der zweite Cyklus dieser Genossenschaft abgelaufen. Wie Ihnen schon früher (in Nr. 26 des vor. Bds.) von anderer Seite her berichtet, ruht der Schwerpunkt dieser jugendlichen Leistungen bis jetzt vorwiegend in dem Herauskehren einer gewandten und gewissenhaften Technik. An tieferer Durchgeistigung fehlt es hier wol noch überall. Jeder dieser jungen Leute spielt zwar mit vollem, männlichem, kurz echtem Quartetttone. Jeder zeigt sich als guter, von seiner Aufgabe erfüllter, zum Ganzen rüstig strebender Musiker. Auch das Zusammenspiel wird seinem Ziele, äußerlich genommen, immer gerecht. Dagegen ist der Vortrag im Allgemeinen und Einzelnen genommen, noch sehr unfrei. Er klebt an den Partiturzeichen. Vom Mangel an äußerem Schliffe mag zur Stunde noch abgesehen werden. Das Unternehmen ist noch zu jung, als daß es schon jetzt auf Ergebnisse der sogenannten letzten Feile Anspruch machen könnte. Auch hat dies um jeden Preis Verfeinernwollen viel Bedenkliches. Der Beweis dessen liegt in den Schattenseiten des in seiner Art sonst trefflichen Hellmesberger'schen Quartetts. Eine mit unseren nach dieser Richtung hin sehr verweichlichten Musikzuständen vertraute Kritik wird daher, unter gewissen Umständen, eher einer überwiegend kräftigen Betonung, als ihrem gegentheiligen Extreme das Wort reden. Das Wahre liegt aber in der Mitte. Das Programm dieses Cyklus hatte ungleich mehr Farbe, als das seiner Vorläufer. Es kam nur wenig Abgelebtes, hie und da sogar Hochbedeutendes zu Tage. Hierher gehört zuvörderst alles in diesen Abenden gebrachte Beethoven'sche. Eben dahin zählt Schubert's A moll-Quartett. Auch Mendelssohn mit seinem C moll-Trio und F moll-Quartette war ein eben so willkommener Gast, wie Schumann mit seinem F dur-Trio. Mit den Novitäten hätte man wählerischer sein dürfen. Ein Quintett von der Composition eines gewissen Hrn. Langwara war die überflüssige Spende eines mittelmäßigen, an schablonenhaftem Machen gänzlich verkommenen Talentes. Die zweite Novität, ein Streichquartett von Rudolf Bibl, dem mehrfach genannten trefflichsten, weil geist- und gedankenvollsten und durch ebenso reiche Belesenheit wie geläuterte Praxis ausgezeichnetsten der hiesigen Orgelspieler, war ein im Style zu ungleiches, unselbstständiges, und eben darum im Ganzen mißglücktes, in vielem Einzelnen jedoch sinniges Werk, dem eine Umarbeitung im Geiste einer entschieden ausgesprochenen Richtung viel nützen könnte. Wie mir bekannt, ist Bibl ein so reiches und flüssiges Talent, daß er gar nicht nöthig hat, zu Haydn und ähnlichem außer der Zeit Liegenden zurückzugreifen. Er gebe vor Allem sich selbst. Und er kann dies. In diesem jungen Componisten steckt ebenso viel Angeborenes wie Angeeignetes nach allen Seiten der Kunstentwickelung hin. Wer ihn auf der Orgel stegreifdichten gehört, weiß dies genau und nimmt ihm mit Grund solch ungültigen Eklekticismus übel, wie sich dieser in dem genannten Quartette breit macht. Möchte dieser neue Bund sich doch entschließen, im kommenden Jahre Frischeres aus neueren Tagen zu bringen! Unter Anderem würde gewiß Jeder, der Goldmark's geistvolles Streichquartett gehört hat, mit Freuden Zeuge seiner wiederholten Aufführung sein. Das Clavierspiel war in diesem Cyklus durch Frl. Therese Fibi und Hrn. Kremser, zwei jüngere Kräfte unserer Darstellerreihe, in gutmusikalischem Sinne vertreten. Frl. Marie Mösner setzt ihre Concerte fort. Uebermorgen gedenkt diese Virtuosin das letzte Mal zu spielen. — Die Clavierspielerin Frl. Zadrobilek hat zwei Abonnements-Soiréen gegeben. Sie hat darin allerhand kunterbuntes Zeug, also gute und Allerweltsmusik, mit sehr geübten, doch gänzlich kraftlosen Händen gespielt, von denen weder die eine noch die andere um das Dasein des Geistes in der Kunst weiß. Alles einem fleißigen Nichttalente Erlernbare hat dieses Fräulein unter Meister Dreyschock bis in das äußerste Möglichkeitsglied sich zu eigen gemacht. Ein Mehr unter solchen Prämissen verlangen zu wollen, streitet gegen den Billigkeitssinn. Was aber dieser Clavierspielerin ernstlich zu verübeln, ist der gemeine Spott, den sie mit ihrer Hörerschaft getrieben, indem sie nämlich, am Schlusse gerufen, eine ganz gewöhnliche — Polka zum Besten gab. Eine im Sinne der letzten Mohikaner unter den geschmackvollen Virtuosen gehaltene derartige Tanzweise hätte man sich am Ende noch gefallen lassen. Aber eine unverhüllte Tanzweise für [illegible] unmittelbar nach Beethoven,

Schumann und Chopin folgen zu lassen, ist denn doch zu arg. Wohldienerei von der einen, Mißachtung von der anderen Seite, das sind die in ihrer Art schiefsten Stellungen des Künstlers dem Publicum gegenüber. — Einer der begabteren jungen Componisten unserer Stadt, Hr. Rudolf Schweida, gab zwei Concerte. Leider trat er da wie dort nicht in der ihm eigenen Sphäre, sondern als Clavierspieler auf, zu welchem ihm bisjetzt noch alle Erfordernisse abgehen. Was nützt es uns, Händel, Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt und noch Anderes dieser mustergültigen Art mit so verschwommener, nach jeder Richtung unfertiger Technik, und so alles Schwunges bar, dargestellt zu hören? Wirke doch Jeder in seinem geistig vorbestimmten Kreise, und lasse beiseite, wozu ihm das Zeug fehlt! — Was fruchtet, entsteht die weitere, auf dasselbe ungünstige Ergebniß hinauslaufende Frage: was fruchtet das mustergültigste Componisten-Concertprogramm, wenn das darin Gebotene nur Ausgefahrenes zu bieten im Stande? Was fruchtet ein zweistündiges Herumtummeln in Streichquartetten, Ouverturen und Symphonien, wenn die Werke selbst nur als Machwerke engherzigster Talentlosigkeit sich darstellen? So ein hier lebender Componist, Namens Franz Mögele, mit seinem neulich, im Bunde mit einem der gräulichsten Ungethüme gesanglicher Vorbildung, einer stimm- und kenntnißlosen Frl. Louise Thym, jüngst veranstalteten Concerte. Warum begnügt sich Hr. Mögele nicht mit dem ihm schrankenlos gebührenden Lobe eines guten Musikers und Clavierlehrers älterer Richtung? Was sollen uns ferner Weber'sche und andere Opernarien, von einer Sängerin geboten, die bis jetzt nicht einmal eine Ahnung vom Tonansatze hat? S.

In **Königsberg** hat die musikalische Akademie nach Pätzold's Tode die HH. Laudien (Operncapellmeister) und Ad. Jensen zu Dirigenten gewählt. Ersterer dirigirte den „Elias", welcher in ganz vortrefflicher Weise in der Schloßkirche zur Aufführung gelangte. Für die Hinterbliebenen des Verstorbenen (der, wie wir meldeten, während der ersten Aufführung des „Elias" gleich am Anfange, den Dirigentenstab in der Hand, vom Schlage getroffen todt niederfiel) wurde unter Protection angesehener Personen ein sehr besuchtes Concert mit vortrefflichem Programm gegeben; die musikalische Akademie (unter Musik-Dir. Ad. Jensen), der Sängerverein (unter Hrn. Musik-Dir. Hamma) und die separirte Theatercapelle (unter H. Hünerfürst) wirkten aus Freundlichkeit mit. An Concerten kamen u. a. vor: zwei des Ophycleidenbläsers Colasanti aus Neapel; eines der Frau Clotilde Köttlitz, in welchem die Concertgeberin selbst studirte und geleitete Werke für Chor und Soli („Erlkönigs Tochter" von Gade und Scenen des „Fliegenden Holländer") *) in vorzüglicher Ausführung zu Gehör brachte; eines des Hrn. Louis Schubert mit einer eigenen Composition: „Die schlafende Elfenkönigin" und eines der Philharmonischen Gesellschaft mit Fr. Spindler's und Ph. Em. Bach's Symphonie.

Zittau. Erscheinen Berichte über das Musikleben Zittau's in musikalischen Blättern auch nur selten, so giebt es hier doch jeden Winter in geschlossenen Gesellschaften sowol als auch öffentlich eine Anzahl Concerte, die einer Erwähnung werth sind. In dem dritten Abonnementconcert am 3. November vor. J. wurden unter Leitung des Hrn. Musik-Dir. Albrecht Haydn's Symphonie G dur und Beethoven's Egmont-Ouverture von unserem städtischen Musikchor sehr lobenswerth ausgeführt. Frau Hofopernsängerin Jauner-Krall aus Dresden trug Scene und Arie aus dem „Freischütz" („Wie nahte mir der Schlummer"); ferner: „Waldvöglein", Lied mit Waldhorn von Lachner (die Hornpartie gespielt von Hrn. Kammermusikus Hübler aus Dresden); „Auf Flügeln des Gesanges" von Mendelssohn und „Ich muß nun einmal singen" von Taubert vor. Hr. Hübler spielte eine eigene Composition, Caprice für Waldhorn mit Orchesterbegleitung, Notturno von Seligmann und „Schiffers Gruß" von Fuchs, von ihm selbst für Waldhorn arrangirt. — Das Concert der Gesellschaft „Societät" am 13. Januar d. J. brachte: Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck; Arie aus dem „Barbier" (Frau Sophie Förster aus Dresden); Phantasie für Pianoforte über Themen aus den „Hugenotten" von Thalberg (Hr. Pianist Blaßmann aus Dresden); Concert für die Violine von Alard (Hr. v. Beschwitz); Trio in G dur für Pianoforte, Violine und Violoncell von Haydn (die HH. Blaßmann, v. Beschwitz und Musikus Prescher); Lieder: „Ich grolle nicht" von Schumann, „Der Neugierige" von Schubert, „Stille Sicherheit", Ständchen von Siering, und „Gute Nacht" von Taubert (Frau Förster); Notturno von Chopin und Ungarische Rhapsodie von Liszt (Hr. Blaßmann). — Den 21. März erfreute uns die königl. sächs. Kammersängerin Frau Bürde-Ney durch eine Soirée musicale, in welcher sie eine Arie aus „Ernani", ferner „Die Thräne" von Preyer, Schwanenlied von Hartmann und „Liebchen wo bist du?" von Marschner, und am Schluß „Il bacio", valse brillante von Artiti, vortrug, während Hr. Pianist Hartmann eine Polonaise eigener Composition, den Rakoczy-Marsch von Liszt, und mit Hrn. v. Beschwitz Sonate für Pianoforte und Violine Op. 24 von Beethoven spielte. Hr. Hofschauspieler Maximilian aus Dresden sprach Bürger's „Lenore." Außerdem eröffnete ein junger Violinspieler, Hr. Beigerl aus Wien, seine künstlerische Laufbahn durch den Vortrag eines Concertes. — In dem Concert der Gesellschaft „Erholung" hörten wir in trefflicher Ausführung die A dur-Symphonie von Beethoven, dirigirt von Hrn. Musik-Dir. Neubauer. Am Charfreitage führte Hr. Cantor Scheibe in hiesiger Johanniskirche den „Christus am Oelberge" von Beethoven auf.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Der auch in Leipzig in verflossener Saison bekannt gewordene Tenorist Braun, Schüler des Prof Marchesi, hat ein Engagement am italienischen Theater zu Paris unter glänzenden Bedingungen erhalten.

Niemann hat seinen Contract in Paris aufgelöst und kehrt demnächst nach Deutschland zurück.

Alfred Jaell concertirte am 12. April in Paris mit glänzendem Erfolge; Marchesi, der am genannten Abend Jaell unterstützte, gab sodann am 14. ebenfalls ein eigenes Concert. Im letzten Privatconcert zu Bremen sang Stockhausen, an demselben Abend hatte sich dort der Violinspieler Barghéer lebhaften Beifalls zu erfreuen.

Am 9. April war in Paris bei der Gräfin Löwendal, Gemahlin des Attachés der österreich. Gesandtschaft, ein Concert mit zur Mehrzahl Wagner'schen Compositionen. Frau Viardot sang einen Theil der Venus-Partie, der Tenorist Reichardt das Lied an den Abendstern aus „Tannhäuser"; Alfred Jaell spielte den Einzugsmarsch nach Liszt's Bearbeitung. Eine glänzende Gesellschaft war versammelt und der Beifall bedeutend.

Die vierte Soirée für Kammermusik in Barmen, unter Mitwirkung des Hrn. Capell-M. C. Reinecke aus Leipzig, brachte: Quartett (D dur) von Haydn; Sonate (Ddur, Op. 28) von Beethoven; Impromptu über ein Motiv aus Schumann's „Manfred" für zwei Pianoforte von C. Reinecke; Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell (Es dur) von Beethoven.

Musikfeste, Aufführungen. Ein soeben eingetroffenes Circular über das Thüringische Sängerfest in Weimar theilt zunächst auch das Programm des Kirchen-Concertes im Wesentlichen mit. Von größeren Werken gelangen zur Aufführung: Hymne von Franz Schubert und Psalm von Liszt, von verhältnißmäßig weniger Vereinen und Sängern ausgeführt, während Luther's Choral, Hasler's „Cantate", Gumpeltzhaimer's Choral, und Händel's „Hallelujah" von sämmtlichen Vereinen vorgetragen werden. Das Fest-Programm weist folgende Hauptpuncte auf: Montag den 24. Juni Vertheilung der Quartierbillets und Sängerzeichen. Vorprobe. Dienstag den 25. Juni früh 9 Uhr Beginn der Hauptprobe zum Kirchen-Concert. Nachmittag 3 Uhr Versammlung zum Festzug nach der Kirche. Mittwoch den 26. Juni: früh 9 Uhr Hauptprobe zum zweiten Fest-Concert. Nachmittag 3 Uhr Beginn der Festlichkeiten in der Sängerhalle. Donnerstag den 27. Juni: Früh-Concert in der Sängerhalle, bestehend aus Gesangvorträgen einzelner Vereine. Nachmittag eine gemeinschaftliche Sängerfahrt. — Ein sogenanntes Preis-Singen findet zwar nicht statt, doch ist ein, aus Einzel-Vorträgen der verschiedenen Vereine bestehendes Wettsingen sehr erwünscht. Auch für die Abendstunden des 24., 25. und 26. Juni sind, bei den projectirten geselligen Zusammenkünften, Einzelvorträge von Gesangvereinen willkommen.

Das diesjährige Gesangfest der schweizerischen Musikgesellschaft wird am 25.—27. Juni in Zürich stattfinden. Das Programm für die beiden Concerte ist vorläufig in folgender Weise festgesetzt: Erster Tag: Festouverture. „Ave verum" von Mozart. „Adoramus" von Palestrina. „Fall Babylons", Oratorium von Spohr. Zweiter Tag: „Eroica" von Beethoven. Chöre aus „Orpheus" von Gluck. Instrumentalsolo. Gesangsolo. Quartett aus „Idomeneo" von Mozart. 114. Psalm von Mendelssohn. Wir können nicht umhin,

*) Diese Scenen gefielen außerordentlich und man wunderte sich über die Fülle reizender, populärer Melodien, die Wagner „also doch" zu Gebote ständen, wenn er eben solche anzuwenden für gut finde. Es wäre vielleicht eine gute That, diese Scenen, die auch ein musikalisch ziemlich ungebildetes Auditorium verstehen kann, in Paris aufzuführen: denn nachdem das dasige Publicum bei Gelegenheit der Tannhäuser-Aufführung so schmählich durchgefallen, hülfen ihm die mit nach Hause nehmbaren Melodien des „Holländer" vielleicht wieder etwas auf — falls ein künstlerisches Emporkommen dort überhaupt möglich sein sollte.

unser Erstaunen über ein so durchaus altfränkisches, die großen Bestrebungen der Gegenwart so ganz umgehendes Programm auszudrücken.

Neue und neueinstudirte Opern. Die in Leipzig gegebene Oper „Der Wald von Hermannsstadt" von Westmeyer wird nun auch in Dresden einstudirt. — „Der Graf von Santarem" von Schliebner, über deren erstmalige Vorführung in Leipzig wir in voriger Nummer berichteten, wurde in diesen Tagen zum zweiten Male aufgeführt.

Gounod's „Faust" hat nun auch in Mainz bei prachtvoller Ausstattung enthusiastische Aufnahme gefunden.

Literarische Notizen. Es liegt uns die erste diesjährige Nummer der von jetzt ab allmonatlich bei C. Schott & Comp. in Berlin erscheinenden „Deutschen Männer-Gesangs-Zeitung" vor. Das Programm derselben theilt Folgendes mit: Der Märk. Central-Sängerbund ist Herausgeber der Zeitung und der Director dieses Bundes Rudolph Tschirch Redacteur. Der Stoff zu diesen Blättern soll stets direct aus dem lebendigen Vereinsleben geschöpft werden. Jede Nummer der Zeitung enthält: I. einen Leit-Artikel, welcher mit kräftigen Worten leitend, führend, rathend den Vereinen an die Hand gehen soll. II. Vereinsnachrichten; Mittheilungen über Gesangsfeste u. s. w. III. Empfehlungen guter, brauchbarer, neu erschienener Männergesänge. IV. Ein Füllhorn mit allerlei auf den Männergesang und seine Vereine sich beziehenden Mittheilungen; auch dem Scherz, dem Frohsinn soll hier Rechnung getragen werden. V. Eine gediegene Original-Composition für Männergesang (immer von bewährten Meistern), welche, sei sie nun ernster oder heiterer Stimmung, eine thatsächliche Richtschnur für die zu wählenden Lieder abgeben soll. Der Preis des Jahrgangs ist 22½ Ngr.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die vacante Organistenstelle in Jever (im Oldenburgschen) ist dem Musiklehrer Georg Hüfner, aus Cassel gebürtig, Schüler von H. W. Stolze in Celle und Dr. Aloys Schmitt in Frankfurt a. M., verliehen worden.

Personalnachrichten. Hofcapell-M. Ignaz Lachner in Stockholm hat nach mannigfachen Zerwürfnissen mit der Intendantur um seinen Abschied angehalten.

Vermischtes.

Die in Paris erscheinende Presse théatrale theilt in ihrer Nummer vom 7. April eine Reihe von Aussprüchen französischer Blätter für Wagner mit, die einen erfreulichen Umschwung der öffentlichen Meinung über den Meister schon durch den Umstand documentiren, daß alle Journalisten, mögen sie nun im Uebrigen mehr oder weniger das Werk selbst loben, Chorus machen gegen die unanständigen Mißfallsbezeugungen. Einige deutsche Blätter haben auch bei dieser Gelegenheit wieder eine gleiche Noblesse in ihrer Haltung nicht an den Tag gelegt.

Intelligenz-Blatt.

Concurs.

An der Hermannstädter evangelischen Pfarrkirche und den damit in Verbindung stehenden Schulanstalten ist die Stelle eines Stadt-Cantors und eines Organisten in Erledigung gekommen, und es wird zur Besetzung derselben der Concurs mit dem Termin bis 31. Mai 1861 ausgeschrieben.

Die Bedingungen zur Erlangung dieser zwei Stellen bestehen in:

a) der gründlichen Kenntniss des Orgelspieles;
b) der gründlichen Kenntniss der Tonwissenschaften, — Harmonie- und Compositionslehre;
c) der Directions-Fähigkeit;
d) der theoretischen und praktischen Kenntniss des Gesanges;
e) der Fähigkeit, in dem Violinspiel und in den Blasinstrumenten Unterricht zu ertheilen, wozu eigene Fertigkeit in einem gewissen Umfang und bis zu einem gewissen Grade zumal bei einem der Bewerber erforderlich ist, und
f) der Kenntniss der erforderlichen Musikliteratur.

Die Lehr- und Amts-Functionen bestehen:

I. für den Stadt-Cantor:
1) in der Ertheilung des Gesangunterrichts an die Seminar-Schüler, dann in der Einübung der Kirchenmusik, wöchentlich 4 Stunden:
2) in der Besorgung und Ueberwachung des evangelischen Leichen- und Kirchen-Gottesdienstes, der Direction bei der Kirchenmusik, Leitung der nöthigen Proben, mit Zuziehung der städtischen Musik-Capelle und anderer musikalischen Kräfte, wobei es der gewinnenden und aneifernden Persönlichkeit des Stadt-Cantors obliegt, die hier zahlreich vorhandenen musikalischen Kräfte zu sammeln, anzuregen und zur Mitwirkung bei der Kirchenmusik zu vermögen;
3) in der Ertheilung des Unterrichtes in den Streich- und Blas-Instrumenten an die Seminar-, dann die Gymnasial- und Real-Schüler in wöchentlich 10 bis 12 Stunden, zusammen also wöchentlich 24 Stunden.

II. für den Organisten:
1) In der Besorgung des Orgelspieles in der grossen evangelischen Pfarr- und in der Spitalskirche an Sonn- und Feiertagen, wie auch an Donnerstagen;
2) in der Ertheilung des Unterrichtes im Orgelspiel an die Seminaristen, in wöchentlich 6 bis 8 Stunden.
3) in der Ertheilung des Unterrichtes im Generalbass und in den Elementen der Compositions-Lehre an die begabteren und vorgerücktesten Seminarschüler, und
4) in der Ertheilung des Gesangunterrichtes in der Elementar- und Realschule, wie auch im Unter- und Ober-Gymnasium. Zusammen also wöchentlich 24 Stunden.

Die Jahresgehalte für diese zwei Stellen bestehen:

I. für den Stadt-Cantor in . . . . Ö. W. fl. 550,
dann den bestimmten Bezügen für die Leichendienste, welche nach einem 5jährigen Durchschnitt jährlich . . . . fl. 200 betragen.
Zusammen also in fl. 750 Ö. W.

II. für den Organisten in . . . . fl. 750 Ö. W.

Die Bewerber um diese Stellen werden angewiesen, ihre Gesuche mit den Belegen über ihre Fähigkeiten, mit Beifügung ihres Taufscheines bei dem Presbyterium A. C. in Hermannstadt bis zum 31. Mai d. J. einzureichen.

Zugleich werden die Bewerber davon noch in Kenntniss gesetzt, dass der definitiven Anstellung eine Prüfung und ein Probejahr vorauszugehen hat.

Hermannstadt, am 3. März 1861. **Das evangel. Presbyterium A. C. in Hermannstadt.**

Leipzig, den 26. April 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 18.
Vierundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Ankündigung,

die diesjährige Tonkünstler-Versammlung in Weimar betreffend.

Als die Tage des Festes wurden bereits von dem Unterzeichneten in der neulich gegebenen Bekanntmachung der 5., 6. und 7. August dieses Jahres bezeichnet.

Den Beschlüssen der vorigen Versammlung entsprechend mußte mir für die nächstbevorstehende diesmal noch die Anordnung anheimfallen. In Folge dieses mir gewordenen Auftrages bringe ich, im Einverständniß mit den maßgebenden Persönlichkeiten in Weimar und nach genommener Rücksprache mit denselben, vorläufig Nachstehendes zur allgemeinen Kenntniß.

Als Hauptzweck der Versammlung ist schon früher die Besprechung und Feststellung der Statuten des „Allgemeinen deutschen Musikvereins" bezeichnet worden. Die Unterlagen dazu sind durch meinen Statutenentwurf im vorigen Bande d. Bl. gegeben, und die Festtheilnehmer werden Exemplare davon bei ihrer Ankunft erhalten.

Ich bitte um **zeitige** Einsendung aller darauf gerichteten Anträge, Vorschläge, Zusätze u. s. w., damit der Gang der Verhandlungen vorher genau festgesetzt werden kann.

Sollten Einzelne mündliche Vorträge vorbereiten wollen, so wird auf deren Vertheilung, der Zeitfolge der Anmeldungen entsprechend, thunlichst Rücksicht genommen werden. Im Allgemeinen jedoch dürfte sich diesmal dazu weniger Gelegenheit finden.

Was die musikalischen Aufführungen betrifft, so wird es künftig vorzugsweise Aufgabe der Versammlungen sein müssen, die gegenwärtige Kunst und die Vertreter derselben durch Vorführung ihrer Werke zu fördern. Um jedoch diesen Zusammenkünften zugleich ein ungetheiltes allgemeines Interesse zu sichern, dürfte immer auch auf Werke von monumentaler Bedeutung Rücksicht zu nehmen sein. Außerdem möchte es zur Förderung des erstgenannten Zweckes dienen, wenn den Aufführungen zugleich eine gewisse locale, durch den jedesmaligen Ort, wo sie stattfinden, bedingte Färbung gegeben würde.

Dem entsprechend ist als Gegenstand der Aufführung des ersten Tages (am 5. August) in der Stadtkirche zu Weimar

Beethoven's Missa solemnis

festgesetzt worden, mit der Hauptprobe dazu in den späteren Nachmittagsstunden des 4. August. Im zweiten Concert am 6. August im großherzogl. Hoftheater wird

Liszt's Faust-Symphonie,

so wie die Musik desselben zu Herder's

„Entfesseltem Prometheus"

zur Aufführung kommen. Zu der Wahl des letztgenannten Werkes gab die Aufforderung vieler Leipziger Musiker Veranlassung, welche bei dem durchgreifenden Erfolge, den dasselbe vor Kurzem bei einer Aufführung in den Concerten des Musikvereins Euterpe hier in Leipzig fand, eine nicht sofort thunliche Wiederholung in dem nächsten Concert wünschten.

Ueber die Aufführungen des dritten Tages (am 7. August), ebenfalls im großherzogl. Hoftheater, wird später das Nähere bekannt gemacht werden.

Zur Theilnahme berechtigt sind, wie das vorige Mal, alle Tonkünstler und Tonkünstlerinnen, sowie musikalische Dilettanten, Gelehrte, Dichter, Schriftsteller und Künstler anderer Fächer, die sich für die Sache interessiren. Um eine Grenzlinie zu ziehen, erlaube ich mir nur, an alle Nichtmusiker, für den Fall, daß dieselben dem Comité weder persönlich noch dem Namen nach bekannt sind, die Bitte zu richten, sich durch Musiker einführen, d. h. ihrer Anmeldung das Begleitschreiben irgend eines namhaften Musikers beifügen zu wollen. Insbesondere ergeht unsere Einladung an diejenigen, welche bereits bei der vorigen Versammlung durch ihre Unterschrift ihre Theilnahme am „Allgemeinen deutschen Musikverein" zugesichert haben, sowie überhaupt an alle bei der vorigen Versammlung Betheiligten.

Die Zahl der schriftlichen von dem Comité später direct auszufertigenden Einladungen kann der Natur der Sache nach nur eine beschränkte sein. Ich bitte daher, in den Fällen, wo keine speciellen Einladungen erfolgen, die gegenwärtige sowie die späteren Bekanntmachungen als solche betrachten zu wollen, und auch ohne directe Aufforderung sich zu betheiligen und die Anmeldungen uns zugehen zu lassen.

Alle Anmeldungen werden möglichst zeitig erbeten, und sind unter der Adresse des Unterzeichneten einzusenden.

Alle wirklichen Mitglieder der Versammlung (im Sinne der oben gegebenen Bestimmung) haben freien Zutritt zu allen Aufführungen. Besondere Kosten erwachsen daher für diese aus der Betheiligung nicht. Eine Ausnahme hiervon macht allein der Betrag des Couverts zum Festmahl, und der bei der Constituirung des Vereins zu entrichtende erste Beitrag.

Es liegt im Interesse des ganzen Unternehmens und ich erlaube mir daher den Wunsch auszusprechen, daß alle Theilnehmer der Versammlung bis zum Schlusse derselben Antheil nehmen.

Alles Weitere, über die für die Aufführungen und Besprechungen festzusetzenden Tagesstunden, über die geselligen Zusammenkünfte und sonstige den Besuchern zu bietende Unterhaltungen, eine für den 8. August in Vorschlag gebrachte Fahrt nach der Wartburg, Besuch von Sehenswürdigkeiten u. s. w., sowie überhaupt über die Geschäfts- und Tagesordnung, erfolgt nach meinerseits genommener genauerer Rücksprache mit dem Weimarschen Comité durch dasselbe in diesen Blättern.

F. Brendel.

Tristan und Isolde.

Handlung in drei Aufzügen

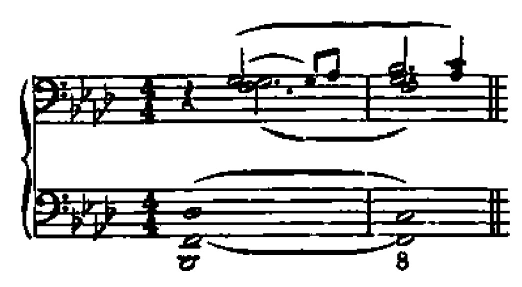
von

Richard Wagner.

(Leipzig, Breitkopf & Härtel. Vollständige Partitur Pr. 36 Thlr. netto.)

(Fortsetzung.)

Der dritte Aufzug bringt vorwiegend tiefe Verinnerlichung in ernster Weise. Eine kurze, langsam dahinziehende Einleitung führt bald in die Hauptstimmung desselben und läßt uns einen Blick in den Seelenzustand des dahinträumenden Tristan werfen. Gleich die ersten Tacte



bringen, allerdings in sehr veränderter Gestalt, bekannte Töne, in welchen das erste (sehnsüchtige) Hauptmotiv der Oper durchscheinend zu erkennen ist; noch jetzt lebt Sehnsucht in seiner Seele, noch jetzt, da er dem Tode nah und bereits mit dem einen Fuß dessen Gebiet betrat. Wir finden obiges Motiv entsprechend weitergeführt, wobei zu bemerken ist, daß, nachdem einige Tacte, milden, innigen Charakters,



(welche auch bei Kurwenals Worten: „erschien zuvor die Aerztin nicht, die einz'ge die uns hilft" wieder ertönen) erklungen sind, das bezeichnete Hauptmotiv immer deutlicher hervortritt.

Wenn der Vorhang aufgezogen ist, vernimmt man auf der Bühne die klagende Weise des Hirten. Sie wird auf dem Englischen Horn vorgetragen und erstreckt sich über 40 Tacte hin. Wir geben den Anfang davon:



Einige Tacte bewegteren Inhaltes gegen das Ende derselben



erlangen später große Verarbeitung. Näheres über diese eigenthümlich gegliederte „klagende" Weise erfahren wir von Tristan. Aeußerlich soll sie blos als Signal dienen, daß noch kein Schiff in Sicht sei. Abachend stimmt noch einmal der Hirt

einige Tacte derselben an, bei welchen Tristan erwacht. Er vermag sich nicht zurecht zu finden und Kurwenal macht ihn mit seiner Lage bekannt. Sein Gesang enthält viel des urwüchsig Gesunden, das uns wohl anmuthet. Ein sich oft bemerkbar machendes Motiv wollen wir hersetzen:



Ihm ist volksthümliches Leben eigen und es weht heimathlich an (s. S. 178—182). Tristans dazwischengeworfene düstere Fragen heben sich um so mehr ab, da Kurwenal in seinem freudigen Gesange ein heiteres Bild seiner Heimath entwirft, wo Tristan bald gesunden müsse. Doch Tristan faßt die Sache anders auf. Dumpf ertönt in den Contrabässen das umgewandelte Hauptmotiv wie zu Anfang dieses Aufzugs:



Er vermag nicht zu sagen, wo er weilte, was er dort sah, doch läßt es die Musik ahnen. Er war, „wo er von je gewesen, wohin auf je er gehen wird: im weiten Reich der Weltennacht"; die Musik erinnert an das zu Ende des zweiten Aufzuges zwischen Tristan und Isolde stattgehabte Uebereinkommen, vorausgehen zu wollen, um ihr den Weg dorthin zu zeigen, welche Stelle wiederum auf: „O sink hernieder, Nacht der Liebe" basirt war, und uns somit Tristans jetzige Idee klar werden läßt. Er war, wo nur ein Wissen uns eigen:



Ganz abgesehen von dem hier herrschenden eigenthümlichen Gedankengange, der so ganz Kind der Wagner'schen Anschauungsweise, — sehen wir blos auf die Musik —: wie wunderbar bricht dieser dahinschwinde[illegible]

Doch was war es, das Tristan seinem, beinahe schon gewonnenen „ew'gen Urvergessen" wieder entführte, ihn aufs Neue dem Tagesschein zutrieb? Auch dies sagt uns die Musik: das Hauptmotiv erklingt leise in seinen drei Perioden, aber jetzt in seiner wahren Gestalt (wie zu Anfang der ersten Einleitung, und nicht in der verblümten der dritten). Sehnsüchtige Mahnung nennt er es, ein heiß inbrünstig Lieben, das ihn dem Licht zutrieb, dessen Schimmer Isolde ja noch umgiebt! Nach und nach erwacht wieder Alles in seiner Seele, und ganz grandios finden wir diesen Vorgang entwickelt; es wäre ohne das in diesem Werke zum völligen Durchbruch gelangte Princip des Meisters: alle hervorragenden Seelenvorgänge in genau unterscheidbaren Motiven plastisch zu verwirklichen, die dann am anderen Orte blos angeschlagen zu werden brauchen, um das Ganze zurückzurufen, und nur so einen logischen, einzig wahren Aufbau möglich machen — wir betonen es — ohne dieses Motiven-Princip wäre Obiges (und das ganze Werk) eine reine Unmöglichkeit gewesen. Es ist dies der Lebensfunke unserer ganzen heutigen Kunst. Wir haben kaum nöthig, in diesem jetzt vorliegenden Passus (S. 183—189) auf die einzelnen Puncte einzugehen. Es sind meist wohlbekannte Gestalten, die uns begegnen, wenn auch in neuen Verbindungen und Veränderungen. So treffen wir den Tag, den Tod, jene große Melodie aus der zweiten Scene desselben Aufzuges: „Lausch Geliebte! Laß mich sterben!", dann wieder das verlangende Minnemotiv, die sich in immer größerer Erhebung durchkreuzen, bis das in der Wonne-Nacht ertönte erklingt, dem sich die Vereinigung der Seelen verheißenden (bekannten) Klänge auf Tristans Worte: „Das Licht, wann löscht es aus? Wann wird es Ruh' im Haus?" anschließen.



Tristan ist erschöpft zurückgesunken. Kurwenal rafft sich aus seiner Niedergeschlagenheit nach und nach auf, ihm Trost zusprechend: Gewiß würde er heute noch Isolde sehen, welche auch jetzt wieder seine Wunde heilen würde ꝛc. Zu erwähnen ist hierbei, daß musikalischerseits eine Stelle aus der letzten Scene des ersten Aufzugs (S. 71) hier anfänglich als Begleitung dient — ein eigenthümlicher Zug, der nur in Kurwenals Charakter seine Erklärung findet. Diese überaus getreue Seele hat sich so ganz in das Wesen des geliebten Herrn gefunden, daß der dienende Freund selber häufig in Ausdrucksweisen und Manieren seines Herrn verfällt und diesen unwillkürlich in liebenswürdiger Weise copirt. Schon an einigen anderen Stellen machten wir diese Wahrnehmung, was uns in unserer Annahme bestärkte. Es ist dies ein feiner Zug, der, weil er Kurwenals Wesen etwas beleuchtet, nicht ganz unwesentlich ist. [illegible] Passus, wo er von der

Aerztin spricht, welche ihm auch jetzt wieder die Wunde heilen würde, indem zwei betreffende Motive charakteristisch zu gleicher Zeit ertönen (S. 192).

Tristan ist außer sich, als er erfährt, daß Isolde komme. In seiner Freude preist er Kurwenals Freundschaft, wie er mit-leidet, wobei die Klänge des zweiten Gedankens der dritten Einleitung eine bedeutende Rolle spielen (S. 196 und 197). Nur bedauert er, daß er das jetzt in ihm lodernde, „furchtbare Sehnen" nicht mitempfinden könne. Die Musik giebt uns eine Ahnung davon (S. 198); immer höher steigen die Brandungen dieser furchtbaren Gebilde; sie scheinen sich zu überstürzen (s. S. 199 im letzten Tact von ♯); in furchtbarer Wallung glaubt er das Schiff zu sehen — da ertönt wieder die klagende Weise des Hirten. Sie dehnt sich, nun harmonisirt, in ihrer ganzen Breite aus (S. 200—203), worauf sie sich mit anderen Motiven verbindet und eine Quasi-Durchführung erleidet. So wird sie einmal (S. 205, bei a tempo) von zwei schon zu gleicher Zeit erklingenden Motiven getragen, und ungehindert setzt sie als dritte im Bunde ihren Weg fort. Ihre Begleiter sind zu bekannt, als daß wir sie jetzt noch bei Namen zu nennen brauchten. Der tiefer Empfindende wird sie kennen, und den schönen Gedanken, der dieser Verkoppelung innewohnt (die wahrlich nicht Ergebniß musikalischer Klügelei ist), leicht fassen. Dieser ganze Erguß Tristans (S. 200—212) gehört, was Tiefe der Empfindung betrifft, zu dem Bedeutendsten, das Wagner's Genius erschaffen.

(Schluß folgt.)

Rubinstein's Oper „Die Kinder der Haide" und deren erste Aufführung am Wiener Hofoperntheater.

(Fortsetzung.)

Es liegt nach dieser Auseinandersetzung für jeden Klarsehenden das Ungeschick einer solchen lose zusammengeklebten Mache wol klar genug am Tage. Entbehrt doch eine derartige Reihenfolge von Scenen allen Kittes sowol in allgemein lyrischer, als in jeder sonst geistigen Beziehung. Nur die Sucht nach äußerem Effecte, oder nach einem wohlfeilen Amusement, war das den Librettisten bestimmende Augenmerk. Diese Jagd nach wohlfeiler Anspannung des Sinnes- und Geistesmenschen wird übrigens hier, wie man deutlich sieht, nur durch bei den Haaren herbeigeschleppte Gräuelsscenen höchst mühselig erkämpft. Von einem tieferen sittlichen Gehalte ist hier ebenso wenig die Rede, wie von einer über das im hergebrachten Sinne Spannende hinausgehenden Zugkraft dramatischer Charakteristik. Die in diesem Operntexte vorkommenden Persönlichkeiten sind entweder Puppen, oder Ungethüme. Wären doch letztere mindestens wahrheitsgetreu und folgerichtig gezeichnet! Aber auch hier diese jammervolle, läppische Haltlosigkeit, diese entnervende Unselbstständigkeit! An die Stelle der urbildlichen Wahrheit tritt hier ein Gewebe von Unwahrscheinlichkeiten aller nur möglichen Art. Es ist eben ein Opernbuch, wie es deren schon die Hülle und die Fülle giebt. Wir haben uns für diese Art Literatur namentlich bei den Neufranzosen zu bedanken. Allein es trifft, gegenüber einer so unselbstständigen, blos auf Aeußerliches abzielenden Nachäffung, uns Deutsche ein nicht minder harter Vorwurf. Dieser letztere ist insofern vollberechtigt, als gerade Deutschland sich so viel zu Gute thut auf seine selbstständige Denk- und Gestaltungsart. Andrerseits ist aber auch in der That Deutschlands geistiges, und vollends künstlerisches Leben der Vergangenheit, sowie jenes der in den Werken Hebbel's und einiger Anderen begriffene Gegenwartsleben deutscher Dichtkunst immer auf eigenen Füßen gestanden und steht fortan — mit Hinblick auf die hervorragenderen Dichter der Jetztzeit — noch immer auf eigenem Boden. Wozu ahmt nun so ein deutscher Dichterling entschieden Verwerfliches aus fremden Richtungen nach? Von diesem Grundirrthume abgesehen, hat es aber auch sein Mißliches mit dem Umsatze von vornherein episch gedachter und ausgestalteter Stoffe in dramatische Formen. Jeder so geartete Versuch hat im günstigsten Falle immer nur Halbheiten, im schlimmsten jedoch Mißgeburten ergeben. Der in Rede stehende Operntext gehört entschieden in die letzte Classe. Es fehlt ihm an jeder gründlichen Motivirung des Ganzen, wie auch der einzelnen Scenen. Es gebricht hier an jedem Selbstleben der Erfindung und Entwicklung. Alles darin ist Mache, Flickwerk, Phrase und Ergebniß eines prunksüchtigen Trachtens. Der einzige durchschimmernde höhere Gedanke dieses Opernbuches wäre etwa in dem zeitweiligen Hervorblitzen eines nationalen Elementes zu finden. Dieses gliedert sich an gedachter Stelle nach zwei Richtungen. Die eine heißt: Darstellung des Zigeunerlebens. Die andere, allgemeinere Richtung, wäre in dem hier und da zum Durchbruche strebenden russisch-slavischen Elemente zu erkennen. Allein dies sind eben nur Anläufe, die ihrer Vollendung, Bestrebungen, welche ihrer Erfüllung harren lassen, ohne dieselbe zu Tage zu fördern. Doch selbst in formeller Beziehung fehlt diesem Opernbuche jeder Halt und Reiz. Der Dialog hat Nichts von dem, was man Zug nennt. Die Sprache ist schwunglos und fast durchgehends holprig. Kurz: dem Componisten blieb einerseits Alles, andrerseits Nichts für diesen todtgeborenen Text zu thun übrig.

(Schluß folgt.)

Faust.

Große romantische Oper

von

Charles Gounod.

Text nach Goethe von Jules Barbier und Michel Carré.

(Schluß.)

Den Rückschritt Gounod's zu einer natürlichen einfachen Melodienbildung kann man eine veränderte Auflage der Rossini'schen Reaction nennen. Wie dieser das Publicum vom Reflectiren über die ästhetischen Regeln der älteren französischen Meister durch die Ohrgefälligkeit seiner Melodien emancipirte, so versucht Gounod, wiewol in bescheidenerer Weise, dem Publicum die spannenden Fesseln Meyerbeer'scher Charakteristik durch seine Melodien zu lockern. Während nun an sich dieses Streben: der heutigen Opernmusik durch vorwiegend melodiöse Behandlung wenigstens die Möglichkeit der Erweckung allgemeiner Empfindungen wieder zu verleihen, von Seiten eines auf absolut-musikalischem Standpuncte stehenden Meisters, entschieden Billigung verdient, so ist doch zu bedauern, einmal: daß Gounod sich über diesen die Musik auf ihre Sonderwirkung beschränkenden Standpunct nicht erhoben, ferner: daß er auch nicht einmal definitiv mit dem Meyerbeer'schen System gebrochen hat, sondern vielmehr aus der Verbindung der beiden heterogenen musikalischen Richtungen Speculationsgewinn zu ziehen sucht; schließlich: daß er bei Bildung der fraglichen Melodien selbst sich mehr durch die Speculation auf die Zugkraft äußerlicher Reize derselben als durch die Rücksicht auf die künstlerische Aufgabe: die Macht der Melodie hinsichtlich ihrer

Einwirkung auf die menschliche Empfindung zu voller Geltung zu bringen, leiten ließ. Nur in wenigen lyrischen Grundmelodien, welchen der Componist durch seinen unten näher zu besprechenden Anschluß an R. Wagner eine umfassendere musikalische Bedeutung beilegt, und vereinzelten anderen Melodien läßt sich eine einheitliche lyrische, durch die Dichtung hervorgerufene Grundstimmung verfolgen, aus welcher diese Melodien herausgearbeitet sind und in welche sie die Hörer versetzen.

Aus dem Gesagten, namentlich aus der daraus erhaltenen Zwitterstellung Gounod's, geht hervor, daß derselbe bei mangelnder Ausgiebigkeit seines eigenen Talentes einen Anschluß an einen bestimmten Meister hinsichtlich der Nachbildung der Melodien nicht ermöglichen konnte. Wir müssen vielmehr das compilatorische Talent anerkennen, mit welchem Gounod aus den verschiedensten Compositionen verschiedener Componisten Vorbilder für die Bildung von Melodien, welche seinen Principien der Einfachheit und Ohrgefälligkeit entsprechend waren, genommen hat. Die letztere Eigenschaft verschafft er vielen seiner Melodien durch das rhythmische Gewand, welches er ihnen von der Muse des modernen Tanzes leiht. Vom Standpuncte der absoluten, ohne Rücksicht auf eine Dichtung gebildeten Melodie ist diesem Verfahren nur beizustimmen, weil die melodischen Momente an sich um so leichter dem Gehöre sich einprägen, je markirter der Rhythmus ist, in welchem sie wiederkehren; daß aber andrerseits das melodiöse Element der Musik dadurch in seiner Ausdrucksfähigkeit in einem Grade abgeschwächt wird, welcher es zu einer dramatischen Verwendung unbrauchbar macht, ist ebenso klar. Gounod scheint übrigens in diesem Puncte dem besonderen Geschmacke des französischen Publicums, welchem auch ältere französische Meister gehuldigt haben, Rechnung getragen zu haben. Ueber den Erfolg, welchen er dadurch nicht allein bei dem größeren Publicum, sondern auch bei anerkannten französischen Kritikern erreicht hat, vergleiche man den Aufsatz in der Revue des deux mondes, Bd. XX.

Außer dem schönen, in der Durchführung an Weber erinnernden Walzer des zweiten Actes will ich, als in ihrer Melodienbildung hierher gehörig, beispielsweise erwähnen des Chors der jungen Mädchen im ersten Acte und des Liebeshymnus Fausts in demselben Act. Die Melodie des letzteren Stückes, welche auch zu dem Schluß-Duett zwischen Faust und Mephisto verwendet worden ist, erscheint in keiner Hinsicht geeignet, die Liebessehnsucht Fausts auszudrücken und wird in ihrer Anwendung im Duett ganz sinnlos. Ebenso ungeeignet erscheint die einem Gungl'schen Walzerthema ähnliche Melodie, welche der Componist zum Grundmotiv der unglücklichen Liebesstimmung Sybels erhoben hat, sowie die Melodie zu dem Liedchen, welches Margarethe vor dem Schmuckkästchen singt. Der Situation entsprechender sind die ebenfalls hierher gehörigen Melodien des Anfangschors des zweiten Acts und des prophetentsprossenen bacchischen Chors im fünften Acte.

Gegenüber solchem leeren Ohrenschmaus treten die wirklich künstlerischen Gebilde in der Oper, hinsichtlich deren ich oben eine einheitlich lyrische Grundstimmung hervorgehoben habe, ganz besonders hervor. Ihr Hauptvorzug wird ihnen, wie bereits erwähnt, durch das Bestreben des Componisten, in der Melodie den Gefühlsinhalt der Dichtung so wirksam als möglich auszudrücken, verliehen. Sowol hinsichtlich der musikalischen Darstellung der ganzen Gemüthsstimmung, in welcher sich eine Person nach der dichterischen Intention befindet, als der musikalischen Basirung eines einzelnen Textabschnittes hat der Componist Erfolge in diese [illegible]

sichtigung des Sprachaccents hat er sich aber nicht emporgeschwungen, und ist ein wirkliches Zusammentreffen des Accents mit der Melodie nur dem Zufalle zuzuschreiben. Auf die melodischen Grundmotive komme ich unten nochmals zurück. Von den einzeln hierher gehörigen Musikstücken sind vor allen anderen die Ballade vom König in Thule und die Elegie Margarethens zu Anfange des vierten Acts hervorzuheben. In beiden Stücken ist eine Anlehnung Gounod's an die deutschen Liedercomponisten, namentlich Schubert, nicht zu verkennen, und konnte ihm eine solche bei seinem Geschick in freier Imitation nur zum Vortheile gereichen. Die Ballade zeichnet sich durch eine außerordentlich einfache, dem Sinne des deutschen Gedichts, welches der Componist vor Augen gehabt zu haben scheint, entsprechende, fast ausschließlich durch Grundharmonien in ihrer Wirkung unterstützte Melodie aus, welche je zwei Verse umfaßt. Ganz außer Zusammenhang mit derselben steht das von dem Componisten vor dem jedesmaligen Eintritt der Melodie angebrachte Vorspiel, welches durch seinen leierkastenmäßigen Rhythmus die Einheit des Eindrucks vollständig aufhebt. Nicht beeinträchtigt durch derartiges absolutistisch-musikalisches Verfahren und deßhalb von mehr Wirkung ist die Elegie, welcher der Componist durch die Verarbeitung der Melodie und die Sechszehntelfigur in der Begleitung ein einheitliches Colorit gegeben, und welche durch den unbedingten Anschluß des melodiösen Ausdrucks an den Sinn des Textes, wie er besonders bei der Affectsteigerung am Schlusse stark hervortritt, zu den bedeutendsten und schönsten Musikstücken der Oper gehört. Den beiden genannten Stücken schließt sich in Bezug auf wirkungsvolle dem Texte entsprechende Melodie die Cavatine Fausts im dritten Acte an. Durch die allzugroße Dehnung und theilweise Wiederholung leidet aber dieses Musikstück an Monotonie und es kommt eine gewisse Ideenarmuth in der Verarbeitung zum Vorschein, auch ist das sich der Gesangspartie anschmiegende Violinsolo nicht geeignet, die erstere hervorzuheben und zu markiren.

Von den Ensemblestücken will ich als hierher gehörig des Quartetts im dritten Acte und des hinsichtlich des Gesammteindrucks den Glanzpunct der ganzen Oper bildenden ersten Theils des Liebes-Duetts zwischen Faust und Margarethe in demselben Acte Erwähnung thun. Das Quartett, welches ein solches eigentlich nur vorübergehend ist, sich vielmehr gewöhnlich in Einzelpartien und Duette auflöst, ist durch die geschickte Verbindung einer Anzahl schöner, den oben mehrfach erwähnten Gounod'schen Principien entsprechender Melodien, welche zwar weniger, als dies bei den beiden oben angeführten Gesangspartien Margarethens der Fall ist, mit Rücksicht auf den speciellen Sinn des Textes gebildet, immerhin aber einer lyrischen Grundstimmung entsprossen sind, ausgezeichnet. Hinsichtlich einzelner Theile des Quartetts kann man eine schwache Mozart'sche Färbung verfolgen, welche namentlich in der Harmonie und der Abwechslung der einzelnen Stimmen hervortritt. Das Duett umfaßt eine ganze Scene und zerfällt in mehrere Abschnitte, welche nicht gleichmäßig gearbeitet sind. Ich habe hier nur auf den ersten Theil bis nach der Liebeserklärung Margarethens einzugehen. In ihm hat der Componist die zwei melodischen Hauptgrundmotive der Oper, welche sich gegenseitig entsprechen und von denen das eine die Gefühlsstimmung Margarethens, das andere diejenige Fausts in Bezug auf ihr Liebesverhältniß vergegenwärtigen soll, zusammengedrängt. Die gewählten Melodien erscheinen dem Ausdruck dieser Gefühlsstimmungen völlig entsprechend und wird der [illegible] n vorher, bei drama-

tischen Situationen, welche sich auf diese Liebesscene beziehen, im Orchester aufgetretenen Melodien in die dermalige Empfindung der Darsteller mit hereingezogen. Hierzu kommt der hier theilweise sogar dem Sprachaccent entsprechende Anschluß der Melodie an die einen bloßen Gefühlsausdruck gebenden Verse, sodaß durch das Zusammenwirken dieser Momente im Vereine mit guter Darstellung eine wirklich dramatische Gesammtwirkung hergestellt wird.

Die mehrfach erwähnten melodischen Grundmotive führen uns zu dem wesentlichsten Fortschritte Gounod's, zu welchem er durch die Goethe'sche Dichtung veranlaßt wurde, und welchen er durch Adoption Wagner'scher Principien ausgeführt hat. Derselbe betrifft die Form der Oper im Ganzen und ihre musikalische Einheit.

Je mehr die Goethe'sche Dichtung in den lyrischen Partien einen directen Anschluß der Musik begünstigte, je mehr es aus oben angeführten Gründen dem Componisten darum zu thun war, dieselbe möglichst beizubehalten, um so weniger konnte demselben die hergebrachte Opernform brauchbar erscheinen.

Eine Auflösung der Handlung in Abschnitte, welche zwar in sich musikalisch einheitlich nach hergebrachten Regeln verarbeitet wurden, in welcher aber die dichterische Mitwirkung gerade durch die Art der Verarbeitung (Wiederholung, Verbindung der Themata) zur Schablonenarbeit herabgedrückt wurde, ließ sich bei der Goethe'schen Dichtung selbst in ihrer Librettoverstümmelung nicht herstellen. Der Beweis des Mißlingens eines etwaigen Versuchs war bereits durch Spohr gegeben, der für seine Arien 2c. sich eine eigene Faustfabel mußte zurechtmachen lassen. Gounod machte der Dichtung Concessionen, brach mit der bisherigen Opernform und setzte seine musikalischen Conceptionen in einen continuirlichen Zusammenhang mit dem Gange der Goethe'schen Dichtung, so weit sie beibehalten wurde. Hiermit war der erste Schritt zu einer durch die Zusammenwirkung der Künste zu erstrebenden Einheit geschehen, es bleibt aber zu bedauern, daß Gounod es bei diesem einen Schritte bewenden ließ. Denn wie wir gesehen, ist von einer consequenten Verfolgung des einzig berechtigten Zieles: einer vollständigen Verwebung der Musik und Poesie, in der Oper keine Rede. Das Speculiren auf die Ohrgefälligkeit absoluter Melodien, auf die musikalische Charakteristik, unterwarf die Dichtung den Launen des Componisten, und nur ihrer eigenen Kraft hat die Dichtung die ihr gemachten Zugeständnisse zu danken. Das Abgehen von der alten Opernform nöthigte übrigens den Componisten zu einem weiteren Schritte hinsichtlich der Herstellung eines musikalischen Zusammenhangs seiner Oper. Zu diesem Zwecke wandte er das Mittel an, welches Wagner in genialer Weise sowol als künstlerisches Verbindungsglied musikalischer und poetischer Wirkung zur einheitlich dramatischen Gesammtwirkung wie zur Erreichung einer einheitlichen künstlerischen Form gewählt hat: melodische Grundmotive, welche den Hauptmomenten der dramatischen Handlung entsprechen und die sich über das ganze Drama zusammenhängend erstrecken. Hiermit kam Gounod, welchem es, wie es scheint, zunächst nur um den musikalischen Zusammenhang zu thun war, wiederum auf eine Verbindung der Musik mit dramatischen Momenten, und es verdient die Auswahl der Verbindungspuncte und die musikalische Durchführung der Verbindung entschiedene Anerkennung. Die gewählten melodischen Momente zeichnen sich, wie schon oben erwähnt, größtentheils durch der dramatischen Situation, bei welcher sie auftreten, entsprechenden Ausdruck aus, und vergegenwärtigen vorwiegend lyrische Gefühlsmomente. Sie sind theils solche, welche die Stimmung einer Person in Bezug auf ein bestimmtes Verhältniß durch die ganze Oper hindurch charakterisiren, wie z. B. das Hauptmotiv, welches zuerst in den Hörnern, während der Erscheinung Margarethens im ersten Acte, eintritt und dann in der Liebesscene zu den Textesworten: ich liebe dich 2c. wiederkehrt; das Motiv, welches zuerst in der Liebesscene als erstes Thema eintritt und im fünften Acte Faust an Margarethe erinnert, das oben erwähnte Motiv, welches die Liebe Sybels charakterisirt und mit dessen Auftreten im Orchester eintritt 2c., theils sind es kleinere melodische Momente, welche nur vorübergehend Gefühlsreminiscenzen des Darstellers andeuten oder auch blos zur skizzenartigen musikalischen Bezeichnung einer bestimmten Situation dienen, wie z. B. das erste Motiv des Cavatinen-Themas, welches in der Liebesscene des dritten Acts nochmals auftritt, sowie das Bewegung ausdrückende Thema, welches Faust und Mephisto, sobald sie ohne Gesellschaft sind, auf die Bühne geleitet. Hierher gehören auch die Wahnsinnsreminiscenzen Margarethens im fünften Acte, welche der Componist mit vielem Geschick eingeführt hat, und welche besonders geeignet erscheinen, die dramatische Wirkung der Musik durch die Erweckung von Gefühlserinnerungen zu bezeugen.

Hiermit glaube ich die Behauptung am Anfange dieses Aufsatzes, daß die Gounod'sche Oper ihre Schönheiten dem Abweichen des Componisten von den Meyerbeer'schen Regeln zu verdanken hat, bewiesen zu haben. Es erhellt aus dem Angeführten ferner, daß Gounod, wenn auch erst in kleinen Schritten, den richtigen Weg zu wahrhaft künstlerischen Leistungen beschritten hat. Wir wünschen, daß er auf diesem Wege fortschreiten und sich aus der Schaar der Speculationsjünger lostrennen möge.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Abweichend von den vorhergehenden Jahren fand diesmal noch eine dritte Hauptprüfung der Zöglinge des Conservatoriums im Saale des Gewandhauses, am 20. April, statt. Schon dieser äußere Umstand, die große Zahl solcher Leistungen, die sich vor der Oeffentlichkeit nicht zu scheuen brauchen, spricht der genannten Anstalt ein großes Lob; überblicken wir die Vorträge dieses dritten Abends, die in Solo-Spiel (Pianoforte, Violine und Violoncell), Lieder-Vortrag und Unisono-Spiel bestanden, so müssen wir zugleich dem Wie der sämmtlichen Unterrichts-Resultate unseren uneingeschränkten Beifall spenden. Die Leipziger Musikschule nimmt in diesem Augenblicke, namentlich in den Fächern des Clavier- und Violinspiels, eine erste Stellung ein. Ersteres Instrument war an diesem Abend dreifach vertreten. Frl. Bertha Schwalbe aus Lichtenstein spielte Serenade und Rondo giojoso von Mendelssohn, Frl. Natalie Schilling von Leipzig Chopin's E moll-Concert, zweiter und dritter Satz. Wir haben im verflossenen Jahre bereits über beide Damen berichtet, tragen aber heute mit großem Vergnügen nach, daß eine damals sehr störende Unruhe des Vortrags bei Beiden ziemlich geschwunden ist; das Spiel der Frl. Schwalbe hat außerdem hinsichtlich eingehender Betonung, Nuancirung des Anschlags bemerkenswerthe Fortschritte

gemacht, und Frl. Schilling verdient für die Zierlichkeit und Sicherheit ihrer Technik beste Anerkennung. Ein sehr beachtenswerthes Talent zeigte sich uns in Frl. Fanny Bach aus Meiningen; sie trug das Weber'sche Concertstück mit entschiedenem, männlich-kraftvollem Anschlage, großer Sicherheit im Technischen, freilich ohne die hier so wünschenswerthe charakteristische Eleganz und piquante Frische vor. Das Spiel dieser jungen Dame neigt überhaupt weniger nach der virtuosen, als vielmehr nach der Seite solider Tüchtigkeit hin, sie wird in der Kammermusik vortrefflich werden. — In der diesmaligen Prüfung war zum erstenmal auch das Violoncell vertreten; Hr. Emil Hegar aus Basel entwickelte im zweiten und dritten Satz des Davidoff'schen Concertinos alle trefflichen Eigenschaften dieses seines Lehrers gleichsam im ersten Stadium: dieselbe schlichte, unmanierirte Vortragsweise, einen nicht eben sehr klangvollen aber durchaus gesunden Ton. Größere Lebendigkeit, nachdrücklichere Accentuation, klarere Ausarbeitung des Passagenwerks bleiben zu wünschen. — Auf der Violine eröffnete Hr. Xavery v. Makomaski aus Siemon in Ostpreußen mit David's D moll-Concert Nr. 5 (erster Satz) den Abend. Wir wissen von seinem Vortrage nichts Bezeichnendes zu sagen; die Technik ist gut, von individuellem Leben dagegen noch wenig zu spüren. Einen ungleich entschiedeneren Eindruck machte der noch sehr jugendliche Adolph Wünsch aus Leipzig in Spohr's D moll-Concert (erster Satz). Er wußte seine an und für sich vorzügliche Geige durch brillanten Vortrag, feinsinniges Erfassen und lebhaft ausgesprochenes Temperament zu einer Wirkung zu bringen, die uns von seiner Zukunft das Günstigste erwarten läßt. Einen glänzenden Beweis endlich von dem trefflichen Violin-Unterricht an unserer Anstalt legte das Unisono-Spiel von 15 Schülern und einer Schülerin zum Schlusse ab; Menuett und Etude aus der „bunten Reihe“ von David gingen mit musterhafter Egalität des Strichs und größter Sauberkeit der Betonung zusammen. — Den Gesang repräsentirte die schon nach vorhergehender Prüfung in d. Bl. erwähnte Frl. Minna Giesinger aus Leipzig. Sie sang „Suleika“ und „Reiselied“ von Mendelssohn; in Bezug auf beide Lieder können wir uns auf das früher Gesagte beziehen. Die tüchtige Schule trat auch diesmal hervor, auch diesmal hätten wir mehr Innigkeit und ein kräftigeres Heraustreten gewünscht. P. L.

Frankfurt a. M. Die jüngste Tochter unseres geschätzten Baßsängers Dettmer ließ sich im Laufe dieses Winters in Concerten hören, und verspricht eine tüchtige Pianistin zu werden. In einer Abendunterhaltung des Tenoristen Eppich trug sie eine Phantasie von Stephen Heller und eine Concert-Etude von Kuhe mit Geschmack und Sicherheit vor. Zur Todesfeier Franz Messer's trug am 9. April der Cäcilien-Verein, den der Verstorbene 20 Jahre lang geleitet, das Requiem von Cherubini, einen achtstimmigen Chor aus der Bach'schen Matthäus-Passion, eine Nummer aus „Paulus“ und einen Messer'schen Psalm vor. Die Aufführung ging mit künstlerischer Sicherheit und Ruhe vonstatten. Dabei herumgereicht wurde eine Brochure „Worte der Erinnerung“, im vorigen Jahr von Professor J. C. A. Weismann verfaßt. Unser sehr geschätzter Mitbürger, der Pianist und Musiklehrer Eduard Rosenhain (der Bruder von Jacob Rosenhain in Paris) liegt schwer erkrankt darnieder, und man erwartet täglich seine gänzliche Auflösung.

Meiningen. Frau Sophie Pflughaupt von Weimar concertirte vor einiger Zeit hier bei Hof und im Theater mit größtem Erfolg. Sie spielte die chromatische Phantasie und Fuge von Bach, Beethoven's Sonaten in C dur (Op. 53) und F moll (Op. 57) und Liszt's Valse-Impromptu. Am zweiten Abend excellirte sie mit Liszt's Concert-Etude in F moll, desselben Promessa (aus den italienischen Soiréen von Rossini), R. Pflughaupt's Yankee doodle (Rhapsodie americaine). Nach stürmischem Applause trug sie noch das Walzer-Impromptu von Liszt vor. Sie bediente sich dabei eines trefflichen Flügels aus der Fabrik von A. Graichen in Erfurt, welcher erstere alsbald einen Käufer fand.

Basel. Am 7. April trat hier der noch nicht 20jährige Violinspieler Fr. Hegar mit großem Beifall auf. Er spielte u. a. ein Concert seines Lehrers Ferd. David in D moll nicht nur sauber und rein, sondern auch mit innigem Ausdruck, sodaß wir dem jungen Künstler für seine weitere Laufbahn schöne Erfolge voraussagen dürfen. In demselben Concerte kam auch die kürzlich erschienene Concertouverture von Aug. Walter Op. 16 zur Aufführung, ein Werk, welches, schon vor längerer Zeit angelegt und auf dem Boden der Wiener Schule stehend, hier wie neulich in München mit vielem Beifall aufgenommen worden ist.

Chemnitz. Aus dem April ist von hier aus zu berichten: Kirchenmusiken in der Jacobi- und Johanniskirche: Oster-Cantate von Rochlitz und Fr. Schneider, „Des Staubes eitle Sorgen“ von Haydn, Cantate von Mozart, Schlußchor aus „Absalon“ und Chöre a capella von Händel, Häser, A. Romberg (zweichörig), Rebling. Der Musikverein veranstaltete am 18. April zum Besten des Orchesters ein Extra-Concert und kamen in demselben unter Leitung des Musiklehrers Wetterhan folgende Werke zur Aufführung: „Ocean“ von A. Rubinstein, „Les Préludes“ von Liszt und Ouverture zu „Rienzi.“ Daß man dem öffentlich ausgesprochenen Begehren, die vorzügliche, von so überraschend durchgreifender Wirkung begleitete Aufführung am 20. zu wiederholen, leider nicht entsprechen konnte, daran ist nur das Publicum selbst schuld, es hätte zahlreicher erscheinen sollen. Die sechste und letzte Schneider'sche Matinée am 21. brachte: Quintett für Streichinstrumente von Gade Op. 8, Sonate H moll von Fr. Liszt und Trio Op. 15 Nr. 2 von Rubinstein; die Clavierpartie gespielt von Hrn. A. Hänsel.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. R. Wagner hat sich von Paris auf einige Zeit nach der Schweiz begeben.

Am 22. April spielte der Violinspieler Lotto im Stadttheater zu Leipzig. Er gedenkt im Ganzen dreimal aufzutreten und werden wir in nächster Nummer auf seine diesmaligen Gesammtleistungen zurückkommen.

In Kopenhagen hat der Violinspieler Concert-M. Max Wolf aus Frankfurt sehr gefallen.

Musikfeste, Aufführungen. In Düsseldorf wird Ende Juni nach neun Jahren wieder ein Männergesangfest stattfinden, zu dem aber nur Vereine aus Rheinland und Westphalen eingeladen sind. An der Spitze des Unternehmens steht die Düsseldorfer „Concordia“. — Auch in Wesel soll am 23. Juni ein Sängerfest der niederrheinischen Vereine gehalten werden.

Auszeichnungen, Beförderungen. Frau Sophie Pflughaupt in Weimar ist zur herzogl. Sachsen-Meiningenschen Hofpianistin ernannt worden.

K. J. Brambach, bisher Lehrer am Conservatorium in Cöln, ist zum städtischen Musikdirector in Bonn erwählt worden.

Todesfälle. In Berlin starb am 18. April nach langem schweren Krankenlager der Dirigent des königl. Domchors, Musik-Dir. Neithardt; er hat das Alter von 68 Jahren erreicht.

Vermischtes.

Im Frankfurter Conversationsblatt — so heißt es in der Deutschen Allgemeinen Zeitung vom 21. d. Mts. — ist ein längerer Artikel über Wagner's „Tanhäuser“ in Paris, mitgetheilt von F. M., enthalten, in welchem es über das Verhalten der Deutschen bei der dritten Aufführung des Werkes heißt: „Auch eine Anzahl Deutscher soll sich unter dem Pöbelhaufen befunden haben. Wir sträuben uns, es zu glauben; es wird aber wiederholt versichert. Man könnte über die Rolle der Erbärmlichkeit, welche Landsleute von uns dabei gespielt haben, vor Scham und Unwillen erröthen, wenn man nicht von tiefem Ekel erfaßt würde. Wahrlich! Kein Franzose hätte sich selbst bei dem nichtsnutzigsten der vielen Machwerke eines seiner Landsleute, die in Deutschland nur je aufgeführt und — beklatscht worden sind, zu solcher Niederträchtigkeit hergegeben. Drum mögen wir um so weniger daran glauben. Und dann: deutsche Blätter, zum Ueberfluß von leichten Pariser Federn flugs und willkommen bedient, haben nichts Eiligeres zu thun, als über den Fall des Werkes eines Deutschen in Paris Jubellieder voll offenen und versteckten Hohnes, voll hohlster Tiraden anzustimmen. Auch den Franzosen müssen derartige Erscheinungen Anlaß bieten, auf diese Signaturen des „sittlichen Charakters Deutscher“, den Lessing so beschämend wahr charakterisirt, mit Lächeln zu blicken.“

Die im vorigen Jahre vom „Musikalischen Kunstverein“ zu Stockholm ausgeschriebenen Preise sind vor Kurzem vertheilt, und zwar an Ivar Hallström für eine Idylle für Soli und Chor mit Pianofortebegleitung: „Der Blumen Verwunderung“ und an August Södermann für eine Ballade für Bariton mit Orchester: „Tannhäuser.“

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 3. Mai 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 19.
Vierundfünfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Tristan und Isolde.

Handlung in drei Aufzügen

von

Richard Wagner.

(Leipzig, Breitkopf & Härtel. Vollständige Partitur Pr. 36 Thlr. netto.)

(Schluß.)

Tristan ist nach der Verfluchung des Trankes ohnmächtig zurückgesunken. Kurwenal giebt sich ganz seinem Schmerze hin, wobei er sein edles Naturell im besten Lichte zeigt (S. 213). Er lauscht Tristans Athem, sieht, wie er sanft die Lippen rührt. Wovon träumt er so licht? — Leise stammeln weiche Instrumente den charakteristischen Accord des Hauptmotivs (gis / dis / h / eis), welches endlich auch durch eine Oboe gehört wird; so erklingen nach und nach dessen drei Perioden; dann, nach Tristans Worten: „Und drauf Isolde, wie sie winkt, wie sie hold mir Sühne trinkt", tritt ruhig, schmelzend ein Theil des zweiten Motivs ein, das hier eine bezaubernde Wirkung hervorbringt. Eine überirdische, lichtvolle Erscheinung ist über ihn gekommen. Leise stimmen vier Hörner jene wunderbare Melodie des zweiten Aufzuges: „Lausch Geliebter" rc. an, wogend schaukelt deren erster Tact, und Tristan, in innigstem Wonneschauer, läßt ruhig seinen wunderbaren Gesang den Lippen entgleiten:

„Wie sie selig, hehr und milde
Wandelt durch des Meer's Gefilde!
Auf wonniger Blumen lichten Wogen
Kommt sie sanft an's Land gezogen.
Sie lächelt mir Trost und süße Ruh',
Sie führt mir letzte Labung zu.
Ach Isolde! Wie schön bist du!"

Sein zuversichtliches Sehnen bringt ihn wieder zu größerer Erregung. Wir vernehmen einen lebhaften Rhythmus,





einen schnell aufkeimenden Hoffnungsschimmer, der, nachdem der Hirt seine „lustige", das Nahen des Schiffes verkündende, Melodie



geblasen, immer stärker hervortritt und reges Leben verbreitet. Auch erscheint er später (bei „noch schneller", S. 221) in der Umkehrung, während der Hirt seine fortträllernde Melodie ebenfalls lebhafter gestaltet,

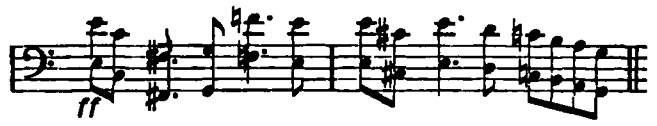


welche Figur bis zum Abgange Kurwenals fast ununterbrochen in allen möglichen Lagen und Intervallen beibehalten ist.

Scene II. Während Tristan sich in höchster Aufregung auf dem Lager müht, vernehmen wir wieder obigen lebhaften Rhythmus, nun eigentlich im $^7/_4$ Tacte, dem sich im $^3/_4$ Tacte das dritte Motiv der ersten Einleitung



anschließt, das auch hier seine treibende Kraft bethätigt! Später tritt noch als Baß obiger Rhythmus hinzu, und beide schlagen nach immer größerer Steigerung plötzlich in die Melodie: „Lausch Geliebter" um, die nun, rhythmisch sehr verändert, triumphirend sich ausbreitet:



Als sie den höchsten Jubel erreicht hat, reißt sich Tristan den Verband von der Wunde. Unaufhaltsam eilt die Melodie fort und fort, bis sie mit Macht in gewisse Töne der ersten Scene des zweiten Aufzuges: „Die Leuchte, und wär's meines Lebens Licht, — lachend sie zu löschen zag' ich nicht" (S. 102) mündet, worauf Isoldens Stimme außen gehört wird. Tristan ruft in furchtbarster Aufregung:

„Wie, hör' ich das Licht? Die Leuchte, ha!
Die Leuchte verlischt: Zu ihr! Zu ihr!"

Jene leidenschaftlichen Töne brechen aufs Neue hervor, Trompeten und Posaunen blasen aber zugleich mit Macht das Todesmotiv, und bevor dieses geendet, bringen auch schon Hörner die Anfangstöne der ersten Einleitung (!), welchen natürlich das Hauptmotiv gleich nachfolgt, und zwar so, daß das eben zu Ende gehende Todesmotiv noch Mittelstimme im Minnehauptmotiv wird. Von tiefer Bedeutung ist die Verschlingung und das aus einander Hervorgehen gerade dieser beiden Motive! Letzteres breitet seine drei Perioden, allmälig immer mehr nachlassend, gemessen aus, läßt sogar, wie in der ersten Einleitung, das zweite Motiv nachfolgen, welches aber nach wenigen Tacten, nachdem es immer zögernder sich hingeschleppt, verlischt: Tristan, das e im zweiten Tacte auf das Wort „Isolde" lange aushaltend, hat seinen Geist ausgehaucht.

Isolde, zuerst wie betäubt vom namenlosen Jammer, erhebt sich bald, in herzzerreißende Klage ausbrechend:



Bei den Worten: „Daß wonnig und hehr die Nacht wir theilen" hat sich der große Schmerz gemildert: Ihr Geist verfiel momentan der beseligenden Betrachtung, welche uns die sanft aufstrebenden Töne des Motivs: „So starben wir um ungetrennt" rc. vorführen. Aber nicht lange verharrt sie hierbei. Aufs Neue bemächtigt sich ihrer fürchterlichster Jammer, der seinen treuen Ausdruck in obigen Tönen fand, die jetzt noch drängender und schneidender als zu Anfang hereinbrechen. Endlich sinkt sie bewußtlos über der Leiche zusammen. „So starben wir um ungetrennt" klingt in feierlichen Tönen nach.

Die dritte und letzte Scene wickelt sich nun anfänglich mit großem Leben ab. In scharfem Contraste zu den streitenden Männern, der bewegten Masse, steht die ernste Gruppe des Todten und der über ihn hingelehnten Ohnmächtigen. Welch mächtige Stütze findet der wüthend kämpfende Kurwenal in den durch den Anblick dieser Gruppe entflammten Gefühlen! Höchst passende Tonmassen begleiten diesen Kampf. Hauptsächlich vernehmen wir eine bei Tristans Worten über Kurwenal entstandene Stelle: „wen ich gehaßt, den haßtest du", welche besonders da mit Macht hervordringt, als Kurwenal Melots Stimme hört, welchen er auch, sobald er unter dem Thore erscheint, ersticht. Selbst als Kurwenal auf Marke und dessen Gefolge eindringt, ertönt fast fortwährend diese prägnante Stelle (S. 239). Dazwischen vernimmt man hier und da jenen Tact aus dem klagenden Hirtenreigen:



welcher nun wuchtig im Orchester wiederklingt. Nach immer größerer Steigerung gehen endlich diese gährenden Gebilde in den Ausdruck des größten Schmerzes über; die schneidenden Töne der Isolde kehren mit noch größerem Ausdrucke wieder, und als Marke mit seinem Gefolge eindringt, stimmt das Orchester das gewaltigste Klagelied an. Kurwenal ist sterbend bei Tristans Füßen zusammengesunken. Als er stirbt, vernimmt man leise: „Wen ich gehaßt" rc. Marke äußert in rührender Weise seinen großen Schmerz. Eigenartige, nur ihm angehörende Klänge kehren, ähnlich wie wir sie zu Ende des zweiten Aufzuges vernommen, jetzt, nur düsterer, wieder. Brangäne hat Isolde wieder zu sich gebracht und erzählt ihr, daß sie Marken das Geheimniß von dem Tranke entdeckt habe, worauf dieser schnell in See gegangen, um sie noch zu erreichen und ihr zu entsagen. Isolde ist mit den Tönen: „So sterben wir" rc. erwacht, um auch mit ihnen wieder fortzuträumen. Schön tritt das Minnemotiv in der Mitte ein, das bei „entsagen" eine ganz überraschende Wendung nimmt. Markes Edelmuth hat sich jetzt in reinstem Lichte gezeigt. Die Musik bringt einen Passus aus der dritten Scene des ersten Aufzuges (S. 37), wo Brangäne der bangenden Isolde Markes Charakter näher beleuchtet: „Von edler Art und mildem Muth" rc. Schon dort bezeichneten wir jene Stelle als des Königs Noblesse schilderndes Motiv; mit Recht erscheint es nun gerade hier, da er entsagt und sie selber dem nun frei von aller Schuld Erkannten vermählen will. Brangäne mahnt Isolde leise, diese Treue zu vernehmen, — doch sie hört nicht. Mit wachsender Begeisterung heftet sie das Auge auf Tristans Leiche. Ernst erklingt in der Tiefe: „So starben wir, um ungetrennt" rc., das sich in seiner ganzen Ausdehnung hinbreitet, am Schlusse aber, als es zurück will, statt auf ; As nun auf H beginnt, seinen leicht erkennbaren, abgegrenzten Lauf mit einem höheren, weniger greifbaren vertauschend, durch alle Tonarten hindurch sich immer mehr lichteren Höhen zuwendet, bis es endlich verklärt gleichsam in die Unendlichkeit überleitet. Wir vernehmen wieder, wie am Schlusse des großen Zwiegesanges im zweiten Aufzuge, jenes beseligende, die innigste Vereinigung

verkündende, in unabsehbare Weite hin dehnbare Motiv, welches hier in wonnigem, beruhigten Wogen sein äußeres Ende erreicht:



Noch einmal erscheint mitten in Verklärung das Minnemotiv, welches sich mit Isoldens entschwebender Seele lichten Sphären zuwendet.

Wir müssen hier vor der Hand von diesem großen Werke Abschied nehmen. Welche Bedeutung es in der Kunstgeschichte einnimmt, schwebt uns nach genauer Kenntnißnahme desselben klar vor: „Tristan und Isolde" ist nicht weniger als ein erreichter Gipfelpunct im musikalischen Drama, nach welchem alle Besseren seit Gluck strebten. Das Werk wird, kraft seiner immensen Bedeutsamkeit, so lange leben, als Sinn für wahrhaft Künstlerisches und Großes nicht gänzlich erloschen sein wird; und dieser kann nicht ersterben, so lange die Künstler ihre — Schuldigkeit thun.

Die glänzende Ausstattung der Partitur, sowie des, von H. v. Bülow mit höchstem Verständniß bearbeiteten, Clavierauszugs gereicht der geehrten Verlagshandlung zur größten Ehre.

Möge der entzückende Inhalt des großen Werkes bald in lebensvoller Aufführung die Herzen der Hörer erfüllen!

Wendelin Weißheimer.

Rubinstein's Oper „Die Kinder der Haide" und deren erste Aufführung am Wiener Hofoperntheater.

(Schluß.)

Ueber die Musik Folgendes: Sie ist im Ganzen wie in allem Einzelnen vollständig styllos. Die musikalische Grundfarbe schillert zwischen deutschem, russisch-slavischem und neufranzösischem Elemente hin und her. Der ohne Frage gesündeste Kern dieser eklektischen Musik ruht in gewissen da und dort zerstreuten Gesangsweisen, deren Ursprung entweder wirklich im Zigeuner- und Russenvolke wurzelt, oder deren musikalische Wesenheit sich als Nachklang von solcher Seite her im Geiste des Componisten festgestellt hatte. Rubinstein war ja schon von Hause aus ein für Nationalmusik, welcher Art und Farbe immer, sehr glücklich [...] stellertalent. Hier war und ist auch noch fortan derjenige Boden, welcher diesem Componisten den größten Reichthum an schönen, ja in ihrer Art mustergültigen Ergebnissen zuführt. Wo also Rubinstein die Gestalten seiner Oper aus dem Vollen ihres Nationalgefühls heraussingen läßt, da, aber auch nur an dieser Stelle, giebt er frisch Erfundenes und im gleichen Sinne Durchgestaltetes. So u. A. in dem Duette zwischen Isbrana und Gregor, welches mit den Worten anfängt: „Dann heißt's wandern." Ebenso in Isbrana's Arioso: „Ein Rößlein, ein feuriges, fliegt durch die Nacht" u. s. w. Hierher gehört auch das mit eigenthümlichem Humor gewürzte Chorlied der Brautjungfern im zweiten Acte und der von Isbrana angestimmte Hochzeitsgesang, sowie noch Mehreres gleicher Art. Ueber so glanzvoller Charakteristik des Einzelnen bleibt jedoch auch in der Musik Rubinstein's die Totalwirkung gänzlich beiseite. Der Componist hat sich in diesem Werke zu sehr zersplittert. Er wollte allen Parteien genügen, ist aber durch solches Verfahren gerade auf entgegengesetzten Boden gekommen, keine einzige Hörerschicht mit vollauf entsprechenden Gaben beschenkt zu haben. Nirgends ist der künstlerische Kosmopolitismus unstatthafter, nirgends rächt er sich so schwer, als auf dem Gebiete des Dramas. Denn hier handelt es sich vor Allem um eine durchgreifende Einheit. Diese bezieht sich auf Charakterzeichnung, Stimmung, Styl, kurz auf alle einzelnen Factoren eines Bühnenwerkes. Die Mannigfaltigkeit ist erst das Zweite. Soll dieses letztere wirken, so muß es vom erstgenannten Elemente vollständig getragen und durchdrungen sein. Zwischen Mannigfaltigkeit und Buntscheckigkeit der Farben liegt aber das Wahre in der Mitte. Was frommen ein Paar prunkende Musiklappen deutscher, und — wie es hier stofflich geboten — slavischer Farbe, wenn ihnen auf dem Fuße Meyerbeer'sche, dann Auber-Halevy'sche Anklänge, diesen wieder, ohne allen Grund und Zweck, einige Mendelssohn-Schumann'sche Phrasenabfälle folgen? Daß der Componist von den neuesten Strömungen des dramatischen Tongeistes gänzlich unberührt geblieben, möchte ich demselben nicht so sehr an und für sich, als im Hinblicke auf sein jugendliches Alter verübeln. Weit begründeter ist der Vorwurf, der nach allseitigem Hinblicke gegen Rubinstein's stimm- und chorwidrige Schreibart, und gegen das bald maßlose, bald leere Wesen seiner Instrumentirungsweise dieser Oper erhoben werden muß. Wer dieses Componisten Lieder und mehrstimmigen Gesänge kennt, der weiß auch, wie dankbar und im höheren Sinne wirkungsreich sonst Rubinstein die Menschenstimme zu behandeln versteht. In seiner Oper jedoch treibt er dieselbe fast durchgängig an jene äußersten Grenzen der Unsangbarkeit, welche die Darsteller einerseits zu tonlosem Schreien, auf anderer Seite hingegen so sehr in die klanglichen Niederungen drängen, daß sie wieder nur mit halber, oder — was gleichbedeutend ist — mit gar keiner Wirkung hervortreten können. Derselbe Zug des Maßlosen auf einer, und des Matten und Dünnen auf anderer Seite herrscht in der Behandlung des orchestralen Theiles dieser Oper. Von diesem Tadel sind nach einer wie nach der anderen Richtung blos jene wenigen Sätze der Rubinstein'schen Oper ausgenommen, welche theils in homophoner, theils in mehrstimmiger Gestalt das specifisch nationale Leben, sei es nun das der Russen, oder jenes der Zigeuner, in Tönen darstellen. Hier zeigt Rubinstein auch einen ganz entschiedenen Beruf zum Charakteristiker. Alles in Allem genommen ist aber seine Partitur eine Fehlgeburt. Sie ist das Werk eines zwar hochbedeutenden, [...] ndlichen Kenntnisse,

bis jetzt gänzlich zerfahrenen und von Allem, was es schafft, allzu leicht befriedigten Talentes. Schärfste Selbstkritik und unbefangenes Schauen in die Zeit und in den Kern ihres Willens ist das Einzige, was die künstlerische Beurtheilung dem Componisten dieser Oper für jetzt zu rathen vermag. Ob übrigens Rubinstein's zur Stunde noch gänzlich ungeklärte, wenn auch sehr reich bedachte musikalische Natur sich jemals mit durchgreifendem Siegesglücke auf dramatischem Boden behaupten werde, dies dürfte — wenigstens auf Grund der eben besprochenen Partitur — sehr in Zweifel zu stellen sein. Einerseits zu starr und kühl-verständig gegenüber dem Fortschritte deutscher Kunst seit Beethoven, zeigt sich Rubinstein's Muse nach anderer Seite hin allzu nachgiebig im Aufnehmen dessen, was undeutsches Thun und Treiben der Oper — etwa seit dreißig Jahren — verhängt hat. Wo aber Starrheit und Flüchtigkeit einander so auffallend berühren, durchkreuzen und decken, wie in dieser Oper, da dürfte ein Schluß auf das Dasein einer dramatisch-musikalischen Gestaltungskraft wol kaum mit völliger Bestimmtheit gezogen werden können. Warten wir denn Rubinstein's zweite, hoffentlich reifere Oper vorläufig in Geduld ab!

Was die Aufführung dieser Novität auf unserer Opernbühne betrifft, so thaten die betheiligten Mitglieder ihr Möglichstes, um das in jeder Art auf die äußerste Spitze gestellte Werk mit annähernd günstiger Wirkung zur Erscheinung zu bringen. Die Rolle der Isbrana, so undankbar, ja stellenweise sogar stimmwidrig an und für sich sie ist, ist dem höchst seltsam besaiteten Gesangsnaturelle der Frau Czillag wie an den Leib geschrieben. Kein Wunder, daß diese Dame hier — vom relativen Standpuncte ausgegangen — wo nicht Unübertreffliches, doch für den Augenblick kaum Ersetzbares geleistet hat. Genau das Umgekehrte, doch von gleich günstigem Erfolge Begleitete, daher die volle Meisterschaft des Darstellers laut Bekundende, gilt von der Stellung eines Charakters, wie Wanja, zu dessen bühnlichen Interpreten, Hrn. Ander. Nicht leicht dürfte eine Gesangs- und Spielrolle dem innersten Wesen ihres Darstellers so haarscharf widerstreben, als der gründlich verwilderte Roßhirt diesem durch und durch feinsinnigen, man möchte sagen: für das Ewigweibliche im musikalischen Drama durch Natur wie durch angeeignete Bildung gleichsam vorbestimmten Sänger und Mimen. Trotz Alledem wußte derselbe diese Partie nicht allein zu vollständiger Wirkung zu bringen, sondern ihr auch sogar einen mehr als blendenden Schein von Idealität zu verleihen. Die übrigen bei diesem Anlasse betheiligten Einzelkräfte haben — opferwillig genug — ihr Bestes dargeboten. Dasselbe gilt von der Leistung des Orchesters. Hier lag die größte Schwierigkeit für die wahrhaft überbürdeten Blech- und Holzbläser in der Kraft des Maßhaltens gegenüber dem zumeist sehr dünn und zahm behandelten Streichquartette. Dieser Hindernisse ungeachtet, ist unsere rüstige Capelle als wahrer Sieger und Meister aus so hartem Kampfe hervorgegangen. Selbst unser Opernchor schien, wenigstens für jene Reihe von Vorstellungen der genannten Oper, aus seinem ebenso kraftlosen, als Alles um sich her entnervenden Invalidenthume herausgetreten, und erfreute durch wirksamen Vortrag, ja ausnahmsweise sogar durch reinen Tonansatz.

Ob übrigens Rubinstein's Oper unserem Repertoire gewahrt bleiben werde, ist — ungeachtet des ihr gewordenen, bedenklich lauten Beifalles — eine schwebende Frage.

S.

Aus Dresden.

April 1861.

Nun, da die Concertsaison geschlossen, bleibt über die zweite Hälfte derselben zu referiren übrig, um zu einem Abschluß über unser musikalisches Soll und Haben zu gelangen.

Die letzten drei Symphonie-Concerte brachten außer den wol kaum noch zu besprechenden, weil oft genannten Werken Haydn's, Mozart's, Beethoven's und Cherubini's vier Novitäten. Diesen gehörte Bierling's Ouverture zu „Maria Stuart" an. Es muß doch nicht so leicht sein, sich der Einwirkung bekannter Vorbilder dieser Gattung zu entziehen; auch dieses Werk giebt Zeugniß davon, ungeachtet einer, bis zu einem gewissen Grade vorhandenen Selbstständigkeit nach Stoff wie Form. Eine günstigere Wirkung dürfte diese Ouverture jedenfalls im Theater in Verbindung mit dem Drama haben, wo eine mehr sympathische Stimmung vorauszusetzen wäre als im Concertsaale. Unmittelbar auf Bierling folgte ebenfalls zum ersten Male eine Symphonie von Jul. Rietz (Nr. 3, Es dur). Zur Erläuterung dessen, was wir auf dem Herzen haben, liegt es uns ob, einen ungemein bezeichnenden Ausdruck zu vermeiden, um nicht mißverstanden zu werden. Es ist die Structur dieses Werkes so ausgezeichnet, daß wir dasselbe getrost für Diejenigen zur Analyse empfehlen können, welche sich über den Bau einer Symphonie vollständig erudiren möchten. Es würden dieselben zugleich eine reiche Einsicht in die technischen Mittel erlangen, durch welche eine anregende, gewinnende, ergreifende und imponirende Wirkung wesentlich gehoben zu werden vermag. Kein Instrumentalist wird sich zu beklagen haben, daß ihm nicht Dankbares und Wohllautendes anvertraut sei, daß er nicht glücklich verwendet werde bei Vertheilung von Licht und Schatten, oder nicht betheiligt sei am blendenden Colorit. Und dem sonstigen Kenner wird es nicht entgehen, daß Alles sorgfältigst abgewogen, trefflichst placirt sei, und jeder harmonische Schritt bei aller Freiheit einen freundlichen Hinblick auf die Billigung altvorderisch Gesinnter enthalte. Der erste Satz ist ins prächtige Es dur gekleidet, der zweite Satz spricht sich commod in G moll aus, dem dritten ist das sanfte B dur gegeben und der vierte rauscht wieder dahin im glänzenden Es. Mit dieser Symphonie gab der Tondichter seine Visitenkarte beim Publicum ab, persönlich überreicht aber hat er sie nicht. Es präsentirt sich uns kein individuelles Gepräge, es tritt uns keine Natur entgegen mit zwingender Macht und dem sittlichen Stolz der Berechtigung ihrer Gedankenwelt. Ja, es ist etwas Großes und Herrliches um Ideen, die sich abheben von der Alltäglichkeit und mit ihren Contouren gleichsam scharf in den blauen Himmel hineinragen. Vergebens schauen wir in die Gegenwart aus nach solchen, und wir haben ein Recht, darnach zu fragen, wer außer den Vertretern der neudeutschen Schule seit Mendelssohn und Schumann wirklich Neues oder auch nur Erhebliches schuf. Es führt das unwillkürlich zu Richard Wagner, dessen Faust-Ouverture eine der Novitäten der Symphonie-Concerte war. Bei aller Verehrung für diesen Meister dürfte bei der Wahl gerade dieses Werkes Vorsicht zu empfehlen sein, besonders seiner ersten Hälfte wegen, wo dem gewaltigen, sich qualvoll abringenden Geist des Faust mit unerbittlicher Treue entsprechender Ausdruck zu geben unternommen worden ist. Wäre dieser geistvollen Charakteristik eine mildversöhnende Episode eingeflochten, die wir als einen Lichtblick zu begrüßen hätten, so würde sehr viel damit gewonnen sein. Interessant und

darum dankbar anzuerkennen war dieser ermöglichte Blick in das Seelenleben des schwer geprüften Mannes. Endlich ist Robert Schumann's Ouverture zur „Genoveva“ als eine recht glückliche Wahl zu bezeichnen. Die Feinheiten dieses Werkes gelangen im Concertsaal geeigneter zur Geltung als im Theater. Dem Meister in der Charakteristik ist es gelungen, uns fortwährend an das Bild seines edlen Vorwurfes zu gemahnen und eine nachhaltige Erinnerung in uns zu erwecken. — Der trefflichen und vollendeten Ausführung sämmtlicher Orchesterwerke dieses Cyclus zu gedenken ist eine so oft und gern geübte Pflicht, daß wir derselben diesmal enthoben sein zu dürfen glauben.

Vor Jahresfrist war es wol, als wir hofften, beim nächsten Programm werde man sich auch gewisser symphonischer Dichtungen erinnern; — vergebens, wir täuschten uns. Inzwischen ist der brave Musik-Dir. Mannsfeld mit seinem Corps dem allgemeinen Bedürfniß entgegengekommen.

In dem einst so berühmten Palmsonntags-Concert, welches herkömmlich ein Oratorium und eine Symphonie bietet, gelangte Händel's „Judas Makkabäus“ zur Aufführung. Es geschähe der Pietät gegen unseren großen Landsmann gewiß kein Eintrag, wenn man den Blick auch einmal weiter richten wollte, vielleicht auf Friedr. Schneider und Spohr. Mendelssohn's „Athalia“ hörten wir Aschermittwoch. Die ausgezeichneten Kräfte, welche dabei betheiligt waren, halfen über so manche Schwächen dieses nachgelassenen Werkes glücklich hinweg.

Alle Anerkennung gebührt dem Tonkünstler-Verein für sein Streben, besonders solche Compositionen vorzuführen, deren Ausführung ohne ihn nicht zu ermöglichen wäre, wenigstens nicht in dieser Vollendung, und für welche sich auch sonst schwer eine geeignete Stelle finden würde. Wir rechnen dahin: Mozart's Octett für Blasinstrumente, Händel's Wasser- und Feuermusik — zu welcher nun auch in einem verborgenen Schranke der katholischen Hofkirche die in London selbst wie es scheint unbekannte Ouverture gefunden wurde —, Bach's Tripel-Concert, Brahms' Serenade für viele Instrumente u. s. w. Letzteres Werk ist ziemlich dürftiger Natur und es ist nicht einzusehen, warum der Componist so viele Kräfte zu incommodiren beliebte. Stähle's Quartett Op. 1 erwies sich als ein Werk, das der künstlerischen Reife gar sehr ermangelte. Der frühe Tod dieses ernst strebenden Mannes läßt unklar darüber, was er einst der Kunst hätte werden können. Die Uebungsabende gedachten Vereines bieten mannigfache Gelegenheit, sich ein Urtheil auch über Tonwerke der Neuzeit zu verschaffen, diesen und jenen Künstler zu hören, der, ohne öffentlich aufzutreten, hier verweilt und in Benutzung der Bibliothek, welche durch ansehnliche Schenkungen erheblich bereichert worden ist, allseitige Förderung zu finden.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Seit einiger Zeit ist ein rühriges Leben in unsrer Oper erwacht; an die Stelle eines mehrjährigen gleichmäßigen Repertoirs altgewohnter Werke ist das Bestreben getreten, durch Vorführung von Novitäten verschiedenen Genres auch dem lebenden Geschlechte Rechnung zu tragen; das ist aber gerade jetzt an unserer Bühne ein um so willkommnerer Umstand, als die Mitglieder in letzter Zeit der Mehrzahl nach keineswegs den Ansprüchen Leipzigs genügten — wir gestehen zu, daß die Ursache dieses allerorten wiederkehrenden Uebelstandes in dem gänzlichen Mangel an guten Sängern überhaupt liegt, daß also der hiesigen Direction speciell durchaus kein Vorwurf daraus zu machen ist; und freuen uns um so mehr, wenn das Interesse für die neuen Werke das mit Unrecht vorwiegende Interesse für die Sänger als solche überwiegt. Nachdem vor einigen Wochen die Oper von Schliebner mit ziemlichem Erfolge eingeführt, folgte am 25. April nun auch die lange erwartete Oper von W. Tschirch: „Meister Martin und seine Gesellen“, nach der Erzählung von A. E. Th. Hoffmann bearbeitet von Moritz Horn. Die volksthümlichen Melodien, das ganze schlichte, anspruchslose musikalische Wesen des Werkes fand die freundlichste Entgegennahme, die Hauptdarsteller wurden nach dem zweiten und vierten Act, der anwesende Componist im Ganzen dreimal gerufen. — Wir unsrentheils können unser Urtheil in wenig Worte zusammenfassen. Hoffmann's Erzählung ist bekannt; Moritz Horn hat sich begnügt, mit möglichst wenig Aenderungen in Bezug auf dramatische Gestaltung die Hauptsituationen des Originals der Reihe nach vorzuführen; er hat auf diese Weise dem Componisten eine Menge von lyrischen Ruhepuncten geboten, ohne der Natur des dramatischen Kunstwerkes genügend Rechnung zu tragen. Die Handlung geschieht, nicht die Personen handeln, das stoffliche Element überwiegt das psychologische und auch das stoffliche erscheint, trotz des theilweise beibehaltenen Dialogs, durch Weglassung so mancher feiner Nuancen und Uebergänge der Hoffmann'schen Erzählung lückenhaft. Aus diesem Allen ist auf die vorwiegend lyrische Natur der Musik zu schließen. Die Situationen boten nicht Raum zur Ausmalung der Affecte, das dramatische Leben, die breite Entwickelung der Empfindungen, die Schürzung und Lösung eines bedeutenden Conflictes, die Verinnerlichung der Personen, die Concentration zu wirklichen Individualitäten fehlt. Wir glauben aber auch andrerseits, daß gerade diese Natur des Textes derjenigen des Componisten mehr oder weniger entspricht; auch Tschirch's Stärke liegt überhaupt in den einfachsten Formen, und selbst in den wenigen Ansätzen zu dramatisch verwickelter Darstellung wiegt das leidenschaftslos Correcte vor. Die harmonische Seite des Werkes ist dabei von großer Einfachheit, fast ärmlich, und das rhythmische Element ziemlich eintönig. Vortrefflich sind drei Sologesänge im zweiten Act und ein Chorgebet zum Schlusse desselben; in diesen Nummern, einer Cavatine Meister Martins im vierten Acte und einem Chore der Küper im dritten spricht sich die wohlthuende, volksthümliche Ader des Componisten in einer Weise aus, die uns einen günstigen Erfolg des ganzen Werkes auch an anderen Bühnen voraussagen läßt. Daß überhaupt die vielen Chöre und kleineren Chorsätze trefflich gearbeitet sind, läßt sich von dem Componisten der „Nacht auf dem Meere“ erwarten. Die Ensemblesätze leiden dagegen an formalistischer Einförmigkeit, sie entwickeln sich nicht frei, nicht breit genug. Die Ouverture giebt in ziemlich lockerer Gestaltung die Hauptmotive der Oper; sie wird bei großer Lebendigkeit, namentlich des Schlusses, und der frischen Erfindung der Motive überall des günstigen Erfolges sicher sein. — Die Aufführung war durchaus lobenswerth. Hr. Bertram gab den Küper, Frl. von Ehrenberg die Rosa, Hr. Young, Hr. Bernard und Hr. Gitt waren die drei Gesellen, Hr. Wallenreiter gab den Rathsherrn Paumgartner, Frau Bachmann eine Amme der Rosa. Die Ausstattung war gegeschmackvoll und durchweg der Situation angepaßt.

Leipzig. Der Violinvirtuose Lotto aus Warschau ist bis jetzt viermal im Stadttheater aufgetreten. Er hat auch bei dieser Gelegenheit wieder eine enthusiastische Aufnahme gefunden, und wir schließen uns einer solchen, was das rein Technische seiner Leistungen betrifft, bereitwillig an. Seine Fertigkeit dürfte wirklich wol kaum zu überbieten sein; geistiges Erfassen, Seele, Empfindung, kurz alles Dasjenige, was den Virtuosen erst zum Künstler macht, fehlt dagegen Hrn. Lotto zur Stunde noch in einem Grade, daß wir kaum jemals auf einen entschiedenen Fortschritt nach dieser Richtung rechnen dürfen. Namentlich bei Mendelssohn's zweimal vorgeführtem Concert und in einer Bach'schen Fuge machten sich Leichtfertigkeit in Bezug auf

willkürliche Aenderungen, Oberflächlichkeit der Auffassung und Gemüthsleere unangenehm bemerklich. Hervorragende Leistungen in virtuoser Hinsicht waren dagegen die Stücke von Paganini: Karneval, I palpiti, Moto perpetuo, und auch in den französischen Piecen: Vieuxtemps, Edur-Concert erster Satz, de Beriot 7. Concert, sowie Tartini's Trille du diable und den höchst seichten eigenen Compositionen traten Auffassung und technische Durchführung zu glänzender Wirkung zusammen. P. L.

Berlin. Die durch den Stern'schen Gesangverein und die Liebig'sche Capelle veranstaltete Aufführung der Hohen Messe von J. S. Bach im Saale der Singakademie ist das bedeutendste Musikereigniß der diesjährigen, bis in den Monat Mai hineinreichenden Concert-Saison gewesen. Würdiger und großartiger konnte diese mit keinem anderen Werke zum Abschluß gelangen. Unseres Erachtens ist dieselbe hier, obgleich von der Singakademie gesungen, in dieser Weise noch nicht zur Aufführung gekommen. Wir hatten dieselbe durch den Riedel'schen Verein während der Leipziger Tonkünstlerversammlung 1859 in der Thomaskirche gehört und darnach uns durch die Partitur einen Gesammteindruck zu verschaffen gesucht. Hr. Professor Stern hatte dieses Riesen- und Meisterwerk Bach's, welches die 9. Symphonie für den Gesang ist, durch das gründliche und anhaltende Studium bei vielfachen Einzelproben nicht nur in seinen Vocal- und Instrumentalschwierigkeiten technisch bewältigt, sondern er war mit seiner geistig durchdachten Auffassung desselben in die Wesenheit Bach'scher Polyphonie eingedrungen, und so wurde denn dem überaus zahlreich versammelten, kunstgebildeten Publicum ein Vollgenuß zu Theil, der für jeden Einzelnen die schönsten und nachhaltigsten Wirkungen auf Lebenszeit zurücklassen wird und muß. Der Hr. Dirigent hatte zu dieser Aufführung die Partitur der Leipziger Bachgesellschaft benutzt. In Bezug auf Instrumentation war er dem Beispiel des Capellmeisters Hiller in Cöln bei einer Aufführung der Messe auf dem Rheinischen Musikfest 1858 gefolgt, indem er die Bach'sche Orgel unter die anderen Instrumente vertheilen und die Lücken zwischen dem tiefliegenden Streichquartett und den hohen, anhaltend kaum bezwingbaren Trompeten ausfüllen ließ. Nach dem Vorgange der Berliner und Breslauer Singakademien hatte auch Hr. Musik-Dir. Stern einige Sätze ausgelassen, um sowol Ausübende als Hörer nicht zu ermüden. Es waren dies sämmtliche Duette, die Arien „Laudamus te" und „Benedictus", von den Chören das zweite „Kyrie eleison", das „Gratias", welches sich unverändert als Schlußchor „dona nobis pacem" vorfindet, sowie die Wiederholung des „Osanna". Dessenungeachtet währte diese Messe über 2 Stunden, Zeit genug, um den mit gespannter Aufmerksamkeit hörenden und folgenden Kritiker immer wieder von Neuem zum staunenden Bewunderer für den Großmeister J. S. Bach zu machen. Obgleich dem Publicum der lateinische und deutsche Text nebeneinander gegeben war, so wurden doch die lateinischen Textesworte gesungen. Für die, welche die Hohe Messe zum ersten Male hörten, wäre allerdings der Gesang des deutschen Textes zum besseren Verständnisse erwünschter gewesen. Lobend müssen wir es anerkennen, daß den Textesworten in gedrängter Kürze eine höchst treffliche Uebersicht aus der Vorrede des Musik-Dir. C. Riedel zu Leipzig vorgesetzt war. Daß die Ausführung der Messe bis in die schwierigsten und kleinsten Details von diesem ausgezeichneten Vereine und der Liebig'schen Capelle unter Prof. Stern's Meisterleistung die künstlerischeste und großartigste Lösung erfahren, braucht wol kaum weiter angedeutet zu werden. Und so ist mit dieser Aufführung der Erfolg für alle späteren Zeiten hier gesichert. Möge deshalb Hr. Musik-Dir. Stern unbeirrt dieses gigantische Werk in nächster Nähe, vielleicht am 28. Juli, dem Todestage J. S. Bach's, mit denselben Mitteln, dann aber vollständig und mit Orgelbegleitung in einer Kirche zur Aufführung bringen, damit dieses Werk, neben seiner Matthäischen Passionsmusik als das Bedeutendste seiner Schöpfungen, für die Hörenden und Studirenden nicht allein zur Erbauung und Erhebung, sondern zum ewigen Musterbilde für unser Wirken werde. Der königl. Sänger Hr. Krause sang seine beiden Baß- resp. Bariton-Arien als oratorischer Muster- und Meistersänger vollendet schön. Ebenso excellirte Frl. Jenny Meyer in ihren Altarien mit einer wundervollen Auffassung Bach'schen Styls. Hr Wieprecht, Accessist der königl. Capelle, zeichnete sich sowol in der Altarie „Qui sedes", wie in der Baßarie „Et in spiritum" durch sein prächtiges Oboe-Blasen aus. Ihre Majestät die Königin Auguste wohnte der Ausführung der Messe mit sichtbarem Interesse bis zum Schlusse bei. Schließlich nochmals Hrn. Musik-Dir. Stern unseren Dank für diese ausgezeichnete Aufführung. Th. Rode.

Wien, 22. April. Unsere Hof- und Vorstadtoper hat im Laufe der letzten zwei Wochen theils durch Gastspiele, theils durch die Wiederaufnahme lange vorenthaltener Werke aus älterer Zeit der Kritik so manchen Stoff geliefert. Frl. Stöger vom Münchner Hoftheater ließ sich auf dem unseren als Elisabeth („Tannhäuser"), Leonore („Fidelio") und Agathe („Freischütz") vernehmen. Ihre Stimme hat in allen Klanggegenden etwas Schrilles, Gepreßtes, folglich entschieden Unsympathisches. Dazu kommt noch ein gänzlicher Mangel an gründlichen Tonansatzstudien, daher das beinahe fortwährend Unsaubere, wenn auch nicht im strengsten Sinne Intonationswidrige eines solchen Sanges. Das Spiel von Frl. Stöger ist Zug für Zug kalt, berechnet, äußerlich, sichtbar nur eingelernt. Die einzige Lichtseite ihrer Darstellungsweise ist ein stets vernehmliches und wohlklingendes Betonen des gesprochenen und gesungenen Wortes. — Nach mehr denn einjähriger Pause hat unsere nach wie vor plan- und grundsatzlos verfahrende, lediglich in äußeren Rücksichten befangene Opernleitung wieder einmal der liebenswürdigen „Jessonda" gedacht. Diese Vorstellung gehört — mit wenigen, darum freilich um so grelleren Ausnahmen — zu den lebensfrischeren der ganzen Opernsaison 1860—61. In jedem Zuge künstlerisch war Frau Dustmann, die Trägerin der Titelrolle. Wärmer, innerlicher läßt sich diese Partie wol kaum singen, spielen und sprechen. Ehe ich diesen Theil meines Opernberichtes schließe, möchte ich unseren beiden sonst gewandten Capellmeistern, den HH. Dessoff und Esser, die immer mehr überhand nehmende Hetzjagd im Dirigiren recht ernstlich vorhalten. In dem Bewältigen so übertriebener, zumeist dem Sinne der Tonwerke gründlich widerstrebender Zeitmaße giebt sich, den günstigsten Fall angenommen, nur die falsche, wettläufige Seite der gesanglichen und instrumentalen Virtuosität kund, während im schlimmsten Falle alles Einzelne verwischt, das ganze Kunstwerk jedoch immer nur als eine Halbheit zu Tage kommt. — An die Stelle der endlich von unserer Bühne abgegangenen Czillag ist Frau Ellinger aus Pesth getreten. Ich habe die Leistungen dieser Sängerin bei Gelegenheit ihres vorjährigen längeren Gastspiels besprochen. Mir schien sie damals, trotz minder blendender äußerer Mittel, doch in jedem Zuge eine künstlerischere Natur, als ihre Vorgängerin. Im Gesange und Spiele der Ellinger gab sich ungleich mehr Verstand, plastische Abrundung und deutsche Art kund, als in dem hohlen Manierismus der Czillag. In dieser Saison sah ich denn die Ellinger als Fides (im „Prophet") wieder. Ich gestehe offen, daß sich dieselbe leider ganz in die hier so beliebten gesanglichen und schauspielerischen Unarten ihrer Vorgängerin hineingelebt hat. Fast wäre ich versucht, der Vermuthung Raum zu geben: wir seien von einem dürren auf einen noch entlaubteren Zweig gekommen. — Draußen, vor den einstigen Stadtthoren, versucht man es auch mit Opern. Hüben Offenbach, drüben Adam und Bellini. Auf einer Seite Treumann und Nestroy sammt Gefolge, auf anderer Wachtel und die Masius, Beide von Cassel dahergekommen. Ersterer wird nicht müde, sein blendend hohes C, sein im Sprechen und Singen klangvolles Organ, dabei aber auch zahllose musikalisch-mimische Unarten zu Markte zu tragen. So neulich als Elvin in der „Nachtwandlerin." Die Masius war als Amina stimmlich sehr übel aufgelegt; ihr Organ klang hohl und gepreßt; ihr Ansatz war, namentlich im Ensemble, höchst unrein. Ihr Spiel ist — in dieser Partie wenigstens — Null. Auch versteht man keine Sylbe ihres gesungenen Wortes. — Soviel über die Oper. Der letzten Stoßseufzer unserer Concertsaison mag im nächsten Briefe gedacht werden. S.

Chemnitz. Das von dem Musikverein gestern, den 18. April, gegebene Extraconcert legte einen sehr rühmenswerthen Beweis ab von Strebsamkeit nach einer Richtung, die bisher in den Mauern dieser Stadt mit fast auffälliger Aengstlichkeit vermieden wurde. In einer Stadt, wo die künstlerischen Interessen von den industriellen bisher mehr als man von dem in mancher anderen Hinsicht intelligenten und gebildeten Publicum erwarten sollte, in den Hintergrund gedrängt waren, Werken der neueren Richtung Bahn zu brechen, dazu gehört unstreitig ein gewisser Muth, eine Glaubensfreudigkeit, die um so höher anzuschlagen ist, je größer die zu überwindenden Hindernisse waren. Es darf nicht verschwiegen werden, daß das Haupthinderniß, wie fast überall so auch hier, im Orchester zu suchen und zu überwinden ist. Das Ungewohnte der Technik, ein neuer geistiger Horizont, der sich darin dem Musiker aufthut, reicht schon hin, ihn mißtrauisch zu machen. Und mit diesem Mißtrauen ist natürlich eine gelungene Aufführung, falls es noch zu einer solchen kommt, schon in Frage gestellt. Allein die gute Sache hat den Sieg davongetragen. Dank der rastlosen Strebsamkeit seines Dirigenten, des Hrn. Wetterhan, hat das Orchester seine Antipathien vollständig überwunden und in anerkennungswerther Hingabe an die neue, ungewohnte Aufgabe seine Leistungsfähigkeit auf das Beste an den Tag gelegt. Zur Aufführung kamen nämlich: Ocean-Symphonie von Rubinstein, „Les Préludes" von Franz Liszt und Ouverture zu „Rienzi" von Wagner. Hauptsächlich ist natürlich die symphonische Dichtung von Liszt in den Vorder-

grund zu stellen; denn obwol die Ocean-Symphonie ein Werk der Neuzeit ist, so darf sie doch nicht als zur neueren Richtung gehörig bezeichnet werden, da sie in ihrer formellen Ausgestaltung der älteren Richtung sich anschließt. Diese Symphonie wurde im Ganzen sehr gut ausgeführt, wenn schon die Zeitmaße dem Referenten nicht ganz dem Charakter der Sätze entsprechend genommen schienen; wesentlich belebter mußte der erste und zweite Satz sein; der Seemanns-Humor durfte auch noch ein Wenig keder sein und der letzte Satz, die frische Fahrt mit vollen Segeln, noch etwas mehr ins Zeug gehen. Das Publicum nahm die Symphonie aber sehr beifällig auf. Was nun die „Préludes" betrifft, so muß ihre Aufführung eine höchst gelungene genannt werden. Der Dirigent hatte das Werk sich geistig zu eigen gemacht und das Orchester für seine Aufgabe so gewonnen, daß das Werk in schwung- und lebensvoller Darstellung zu Gehör gebracht wurde. Wenn das Orchester im Allgemeinen dabei sehr Anerkennenswerthes leistete, so gebührt insbesondere dem Quartett in seiner zwar nur mäßigen Besetzung und namentlich auch den vier Hörnern ein auszeichnendes Lob. Die Aufnahme von Seiten des Publicums war eine enthusiastische. Man fühlte, daß das Werk seine zündende Wirkung auch hier bewährte. Auch die Rienzi-Ouverture wurde sehr gut ausgeführt, und verfehlte, obwol der Allegrosatz etwas schwungvoller hätte sein sollen, seine Wirkung nicht. Somit wäre denn auch hier der neueren Richtung ein Terrain gewonnen, ein muthvolles Weiterschreiten auf der eingeschlagenen Bahn läßt sich nach dem siegreichen Anfang sicher in Aussicht stellen.

Glückstadt. Am 4. April fand abermals eine Prüfung der Schülerinnen des Ramann'schen Musik-Instituts statt. Das Programm, in zwei Theile getheilt, brachte als ersten Theil zwei Sätze vierhändiger Sonatinen von Fr. Brauer, Menuett und Finale einer für zwei Claviere achthändig arrangirten Haydn'schen Symphonie, eine Sonate, Op. 19, Nr. 3, von Hamel für Clavier und Violine; als zweiten Theil einen Kuhreigen „Echo" von J. Raff, eine Transscription des Wagner'schen „O du mein holder Abendstern" von Jaell, die für Clavier und Violine arrangirte Polonaise brillante (Es dur) von Weber, Duett „Lied ohne Worte" von Mendelssohn und die von Frl. Ramann mit vielem Fleiß und speciell zu diesem Zweck für zwei Claviere achthändig arrangirten „Préludes", symphonische Dichtung von Franz Liszt. — Die „Jahreszeiten" schreiben darüber: Was die Leistungen und Fortschritte der Schülerinnen anbelangt, so läßt sich nur wiederholen, was wir schon in früheren Berichten ausgesprochen haben. Die umsichtige Leitung, der keine Seite des Unterrichts entschlüpft, konnte Niemand entgehen. Wir heben neben den zum Theil staunenswerthen Fortschritten der Elevinnen den guten Anschlag und die geistig frische und gemüthvolle Wiedergabe der vorgetragenen Compositionen hervor. Als eine hervorragende und bedeutende Leistung muß namentlich die Ausführung der gewiß ungemein schwierigen „Préludes" bezeichnet werden. Das Werk hat über Erwarten viele Sympathie gefunden.

Meiningen. In dem dritten diesjährigen Concerte der herzogl. Hofcapelle am ersten Osterfeiertage kam zur Aufführung: Hebriden-Ouverture von Mendelssohn; Arie für Sopran aus „Titus", gesungen von Frau Kammersängerin Viala; siebentes Violinconcert (E moll) von Spohr, vorgetragen von Hrn. Hofcapell-M. Bott; Duett für zwei Soprane aus „Jessonda", Duett aus „Figaros Hochzeit", gesungen von Frau Viala und Frl. Kluge; Concert in A moll für Violine von J. J. Bott, vorgetragen vom Componisten; Ouverture zu „König Lear" von Berlioz. Zweiter Theil: Symphonie pastorale von Beethoven. — Ende Februar gab der königl. hannoversche Hofpianist Jaell im Hoftheater ein Concert. — Inzwischen ließen sich noch hören: der königl. niederländische Kammervirtuose Hr. Botgorscheck auf der Flöte; der Violinist Hr. Boas — im Concert von Mendelssohn —; die neuerdings engagirten Capellmusiker Friedrichs (Violoncellist) und Hochstein (Fagottist); Frau Pflughaupt, Claviervirtuosin aus Weimar und die Sängerin Frl. Bußler aus Berlin. — Am dritten Pfingsttag wird eine große Aufführung des „Paulus" durch die Gesangvereine von hier, Eisenach, Hildburghausen und Römhild mit verstärkter Capelle beabsichtigt, und dürfte die Zahl der Mitwirkenden sich wol auf 400 belaufen.

Plauen. Im März fanden noch zwei größere Concerte hier statt. Das eine, ein Extraconcert, gab der Gesangverein „Orpheus." Neben verschiedenen Sachen kam auch der „Frühling" aus Haydn's „Jahreszeiten" zur Aufführung. Der Orpheus hat durch dieses Concert ein recht erfreuliches Resultat von seinem Eifer und seiner ernsten Rührigkeit geliefert. Die Chöre waren von dem Vereinsdirigenten, Hrn. Sachse, mit großer Sorgfalt studirt und hauchten frisches Leben und eine wohlthuende Correctheit. Die Soli waren sämmtlich durch Vereinsmitglieder vertreten. Recht brav sang Hr. Adv. Meißner (Baß) und Frl. Steinhäuser (Sopran). — Das vierte Winterconcert in der Erholung hier war die zweite Novität. Frl. Lessiak, zur Zeit in Leipzig, war für dieses Concert gewonnen. Ihr gebührt mit vollstem Rechte die reiche Anerkennung, die sie hier erntete. Sie besitzt ein Tonmaterial nach Höhe und Tiefe, wie es nur selten anzutreffen ist, und singt mit einer künstlerischen Reife, daß wir uns mit ganzer Seele dem Lobe anschließen, welches ihr von Leipzig und verschiedenen anderen gewichtigen Orten aus wiederholt gezollt worden ist. Wie wir hören, soll uns bald wieder die Freude zu Theil werden, sie bei uns zu begrüßen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Am Leipziger Stadttheater gastirten der Tenorist Ackermann von Frankfurt a. M. und der Bassist Schilke von Dessau. Letzterer, zwar ohne gründliche musikalische Bildung aber mit einer seltenen klangvollen Tiefe des Organs begabt, gefiel als Sarastro und wird wol an Stelle des nach Weimar abgehenden Wallenreiter engagirt werden. Ackermann's Spiel ist gewandt, die Stimme aber vom reinsten Bariton-Timbre und durch Forcirung der hohen Töne bereits merklich verbraucht.

Concert-M. Straus von Frankfurt a. M. findet augenblicklich in den größeren Städten Englands sehr lebhaften Beifall; er gab u. a. in Manchester ein stark besuchtes Concert. In München fand ein Abschiedsconcert des Violinspielers Lauterbach statt, der nach Dresden übersiedelt.

Musikfeste, Aufführungen. In Barmen führte Hr. Musik-Dir. Anton Krause in seinem Concert am 27. April, im großen Saale der Concordia, die vollständige Manfred-Musik von Schumann und Ouverture mit Bruchstücken aus dem ersten Act der „Euryanthe" auf — eine Wahl und Zusammenstellung, die dem Concertgeber zu wahrer Ehre gereicht. Zu „Manfred" wurde das verbindende Gedicht von Roeber gesprochen. Die Sopran-Soli in beiden Werken sang Frl. Hermine Mann.

In Carlsruhe sind in einem Foyer-Concert Bruchstücke aus Wagner's „Rheingold" zur Aufführung gelangt. In Bremen ist Hiller's „Saul" unter Direction des Componisten als Novität günstig aufgenommen worden. In einem Wohlthätigkeitsconcert zu Berlin unter Rob. Radecke's Leitung wurde eine Sonate von Rudolph Radecke für Pianoforte und Violine gespielt.

In Wiesbaden veranstaltet der Rhein-Main-Sängerbund am 15. und 16. Juni ein Männergesangsfest.

Neue und neueinstudirte Opern. Von Prag wird geschrieben: Die Direction des königl. böhm. ständischen Theaters hat Richard Wagner aufgefordert, den ersten Theil seiner neuen Oper „Die Nibelungen" für die Opernvorstellung zu überlassen, welche bei Gelegenheit und zur Feier der Krönung Sr. Majestät des Königs von Böhmen (21. August) veranstaltet wird. Zugleich wurde Wagner von der Direction ersucht, persönlich die Aufführung seiner Oper zu dirigiren. Neueren Nachrichten zufolge hat Wagner ablehnend geantwortet. — Bei seinem neulichen Aufenthalt in Carlsruhe hat Wagner die Zusage einer dortigen Aufführung von „Tristan und Isolde erhalten; für den Fall, daß die Carlsruher Kräfte nicht ausreichen sollten, würde von sonstwo geeigneter Ersatz beschafft werden. — In Paris wird nun wirklich dem Vernehmen nach das Théatre lyrique unter Director Carvalho, dem bekannten Förderer deutscher Musik, den „Tannhäuser" einstudiren.

Auszeichnungen, Beförderungen. Ferd. Sieber in Berlin hat vom Großherzog von Mecklenburg-Schwerin für Ueberreichung seines „Vollständigen Lehrbuches der Gesangskunst" und anderer seiner praktischen Studienwerke die silberne Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Personalnachrichten. Ignaz Lachner wird schon in nächster Zeit Stockholm verlassen und sich zunächst in Hamburg niederlassen.

Intelligenz-Blatt.

Musikalien-Nova
von
B. Schott's Söhnen in Mainz.

Ascher, J., Chant Lithuanien. Op. 95. 54 kr.
———, Toujours gai. Galop brill. Op. 96. 1 fl.
Agosty, F., Garibaldi-Marsch, italien. Volkshymne „Viva Italia." 27 kr.
Beyer, F., Une Soirée d'hiver. 6 Morc. Op. 144. Einzeln à 27 und 36 kr.
Cramer, H., Potp. Nr. 137. Der fliegende Holländer, von *Wagner*. 54 kr.
Croisez, A., Fiamma. Polka-Mazurka. 27 kr.
Delioux, Ch., Le Forgeron. 3. Étude d. s. Op. 26. 45 kr.
Godefroid, F., Chanson du Rémouleur. Morc. Op. 101. 1 fl.
———, Le Rossignol et le Roseau. And. Op. 102. 1 fl.
———, Chant d'Adieu. Mélod. Op. 103. 54 kr.
Hiller, F., 2. Sonate. Op. 59. 1 fl. 30 kr.
Labitzky, J., Le dernier Mot (Das letzte Wort.) Galop. Op. 254. 36 kr.
Michalek, W. G., Fantaisie-Galop. Op. 41. 45 kr.
Pacher, J. A., La belle Filleuse. Étude caract. Op. 59. 54 kr.
Prudent, E., Fabliau. Op. 59. 54 kr.
———, Rigoletto. Quat. transcr. et var. Op. 61. 1 fl.
Stasny, L., Les Sentimentales. S. de Valses. Op. 70. 54 kr.
———, Polka des Jongleurs. Op. 74. 27 kr.
Burgmüller, Fr., Valse br. s. l'Op. Faust à 4 ms. 1 fl. 21 kr.
Cramer, H., Potp. Nr. 61. à 4 ms. Les Martyrs de D. 1 fl. 30 kr.
Godefroid, F., Les Nuits d'Espagne. Bolero. Op. 40. à 4 ms. 1 fl. 21 kr.
Labitzky, J., Le dernier Mot. (Das letzte Wort.) Galop. Op. 254. à 4 ms. 54 kr.
Dancla, C., Souv. d'Armide de *Gluck*, pour Piano et Viol. Op. 97. 1 fl. 48 kr.
Küffner, J., Revue music. Cah. 35. Aroldo pour Piano et Fl. ou Viol. Op. 305. 1 fl. 30 kr.

Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in *Winterthur* ist erschienen:

Becker, V. E., Op. 34. Drei Gesänge für vierstimmigen Männerchor. Nr. 1. Frühlingsmorgendämmerung. Part. und St. 20 Ngr. Stimmen einzeln á $2^1/_2$ Ngr. Nr. 2. Sonntagsfeier auf dem Berge. Nr. 3. Frühlingsgruss. Part. und St. à $17^1/_2$ Ngr. Stimmen einzeln à $2^1/_2$ Ngr.
Brahms, Joh., Op. 12. Ave Maria für weiblichen Chor mit Orchester- oder Orgelbegleitnng. Part. und St. 1 Thlr. 20 Ngr. Quartettstimmen einzeln à $1^1/_4$ Ngr. Chorstimmen einzeln à $1^1/_4$ Ngr. Clavierauszug 15 Ngr. Orgelstimme 5 Ngr.
———, Op. 13. Begräbnissgesang für Chor und Blasinstrumente. Part. und St. 1 Thlr. 15 Ngr. Chorstimmen einzeln à $1^1/_4$ Ngr. Clavierauszug $22^1/_2$ Ngr.
———, Op. 14. Lieder und Romanzen für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. 1 Thlr.
Brahms, Joh., Op. 15. Concert für das Pianoforte mit Begl. des Orchesters. 7 Thlr. Für Pianoforte allein $2^1/_3$ Thlr.
Dietrich, A., Op. 12. Fünf Lieder von *Goethe*, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. $27^1/_2$ Ngr.
Egghard, Jul., Op. 82. Sonate p. Piano et Violoncelle. 2 Thlr.
Hartog, Ed. de, Op. 35. Premier Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. 2 Thlr. $7^1/_2$ Ngr.
———, Op. 39. Lieder-Cyclus. Fünf Gedichte von *E. Geibel*, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Nr. 1. Ich bin die Rose auf der Au. Für Tenor. $12^1/_2$ Ngr. Nr. 2. Gondoliera. Für Tenor. 15 Ngr. Nr. 3. Wenn die Sonne lächelt. Für Bariton. 10 Ngr. Nr. 4. Schmetterling. Für Tenor. 15 Ngr. Nr. 5. Der blaue Kranz ist meine Lust. Für Tenor. 10 Ngr.
Hol, Richard, Op. 25. Nachtwache der Liebe, Gedicht von *A. Meissner*. Concertlied für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pfte. 15 Ngr.
Holstein, F. v., Op. 12. Andante und Variationen für Pianoforte. $22^1/_2$ Ngr.
Mangold, C. A., Op. 63. Johanna d'Arc; Scene und Arie für Sopran mit Begleitung des Orchesters. Clavierauszug 1 Thlr. — Part. und St. in Abschrift.
Neumann, Ernst, Op. 4. Drei Phantasiestücke für Violoncell oder Viola und Pianoforte. 1 Thlr.
———, Op. 5. Drei Phantasiestücke für Viola oder Violine und Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.
Tauwitz, Ed., Op. 46. Drei Gedichte von *Fr. Oser*, für vierstimmigen Männerchor. Nr. 1. Heimathlied. Nr. 2. Gott willkommen, liebe Sonne. Part. und St. à $17^1/_2$ Ngr. Stimmen einzeln à $2^1/_2$ Ngr. Nr. 3. Waldlied. Part. und St. 10 Ngr. Stimmen einzeln à $1^1/_4$ Ngr.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in *Leipzig* ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Der Tannhäuser in Paris
und der
dritte musikalische Krieg.
Eine historische Parallele
von
Eduard Schelle.
8. geh. Pr. 10 Ngr.

Empfehlung.

Ich habe Gelegenheit gehabt, einige Violinen von verschiedenen Meistern, welche von Herrn *F. W. Büchner* reparirt wurden, zu sehen, habe mich von ihrem starken und angenehmen Ton, wie auch von ihrer Dauerhaftigkeit überzeugt, und glaube daher die Instrumente wie auch die schöne Arbeit des Herrn *Büchner* angelegentlichst empfehlen zu dürfen.

I. Lotto.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 10. Mai 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 20.
Vierundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Zur Geschichte der Modulation.

Von
Louis Köhler.

Mit dem Umstande, daß unsere jetzige Generation gegen früher (wo die „Regeln" doch eigentlich gegeben wurden) viel musiksinniger und gewissermaßen im Tonsystem heimisch ist, hängt auch eine Begründung für die Thatsache zusammen, daß man jetzt viel plötzlicher und unvermittelter modulirt. Sei es erlaubt, über den Gegenstand hier Einiges zu sagen, und zwar in einer Form, welche auch dem weniger Eingeweihten einen Begriff von der Sache zu geben vermag. (Die Wissenden werden freundlichst entschuldigen!)

Moduliren heißt: von einer Tonart in eine andere gehen. Die Tonarten können einander nahe und fern im Tonsystem liegen; die nahen sind mehr oder minder verwandt, wenn sie gemeinschaftliche Accorde von größerer oder geringerer Bedeutung mit einander gemein haben; sie sind nicht verwandt, wenn sie keine gemeinschaftlichen Accorde haben; einzelne gemeinschaftliche Töne sind nur bei einzelnen Dreiklängen von verwandtschaftlicher Bedeutung, bei Tonarten können nur Accorde maßgebend sein. Aber die unverwandten Tonarten haben doch eine Beziehung zu einander, nämlich durch eine Mittelstonart, welche mit jeder der beiden unverwandten eine accordische Gemeinschaft hat, oder entfernter durch mehrere Mittelstonarten, welche unter einander und an den äußeren Enden mit jenen zwei entfernten Tonarten verkettet sind. Ebenso geht es mit näher und ferner liegenden Accorden, welche durch einzelne Töne oder Mittelsaccorde mit einander verwandt oder nur entfernt bezüglich (also nicht direct „verwandt") sein können. Man sehe hier dieses Dur-Tonarten-System nach M. Hauptmann's Schrift an, wie es sich natürlich bildet; z. B. so:

Fes as Ces es Ges b Des f As c Es g B
d F a C e G h D fis A cis E gis
H dis Fis ais Cis eis Gis his Dis fisfis Ais . . . .

Es besteht aus einer Kette von Durdreiklängen, die nach beiden Seiten ins Unendliche zu verlängern ist, nur würden zuletzt die Namen durch ihre vielfache Erniedrigung und Erhöhung beschwerlich werden. Drei Dreiklänge bilden immer eine Tonart; z. B. F a C e G h D ist C dur, die sieben Töne dieser drei Accorde dicht neben einander sind die Tonleiter: C D e F G a b (C); jeder kleine Buchstabe ist ursprünglich Terz, jeder große ist Quint und Grundton (nach der einen oder der anderen Seite) in seiner besonderen Tonart. Der mittelste Dreiklang ist Tonica (d. h. Hauptdreiklang), der untere ist die Unter-, der obere die Oberdominant. Für die Molltonarten würde dort nur ein beliebiger Durdreiklang in eine Molltonica zu verwandeln sein, nach dessen oberer Seite ein Dur-, nach der unteren ein Molldreiklang stände; z. B. von C moll: F as C es G h D, nach beiden Seiten weiter ausgeführt, so: As ces Es ges B des

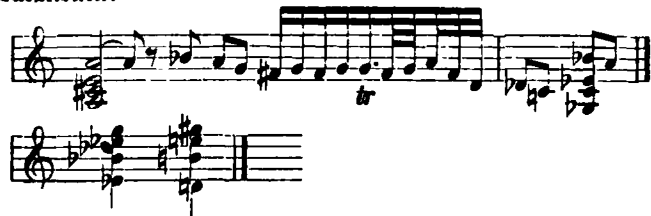
F as C es G h D fis A cis E gis H.

So ist der Moll- und Dur-Gegensatz von jedem beliebigen Accorde anzunehmen.

Auf dem hier angedeuteten Systeme sieht man das Tonfeld für die musikalische Phantasie und auf ihm die Entfernung der Tonarten mit ihren Accorden. Früher war es geboten, möglichst nahe zusammenhängende Tonarten und Accorde aufeinander folgen zu lassen, oder doch die Modulation von Tonart zu Tonart so einzurichten, daß man dahin gelangt, ohne es zu merken. In einer alten musikalischen „Realzeitung" aus Mozart's Lebzeiten las ich noch ein Lob auf einen Componisten, weil er so unmerklich modulirte. Dieses Princip war damals berechtigt, wo das Musiksystem noch nicht so tief eingelebt und noch nicht so nach allen Seiten durchfurcht war; später und jetzt hat das entgegengesetzte Princip Berechtigung: die Modulation als solche bemerkbar auszudrücken, um mit ihr Etwas sagen zu können — versteht sich, in gut-künstlerischer Weise, mit Geschick. Nach dem Princip der Ruhe folgte das der Bewegung in der Modulation, darin liegt ein naturgemäßer Wechsel.

Früher waren die weit entfernten und unvermittelten Modulationen verbannt; dann kamen sie in einzelnen Fällen vor und machten ihre entsprechende Wirkung; man wurde immer vertrauter mit dem Tonartsystem, die Musiker in der Praxis, die Laien im Gefühl, so, daß man um der Wirkung

willen solche Modulationen öfter anwendete und sie nach und nach gewöhnlicher werden ließ. Man fügte ihnen stärkere hinzu; diese wirkten Anfangs allemal mehr oder minder schroff, ja sie konnten den Zuhörer momentan verdutzen, was u. a. bei einzelnen Accordfolgen in der Bach'schen chromatischen Phantasie noch heutzutage vorkommen kann, z. B. bei solchen Modulationen:



Man sehe nur auf jenem ersten Systeme der Dur-Accorde, wie weit diese Bach'schen Accorde von Es- und E dur von einander abliegen! Auch die Accorde am Anfange der bekannten Mozart'schen C moll-Phantasie



vom 11. Tacte an, sind Muster von starker unvermittelter Modulation; es folgen die Harmonien Fis dur, A dur, F moll, G dur, Es moll, H dur! Wie mögen diese Harmoniefolgen zu Mozart's Zeit die Musiker überrascht haben! jetzt versteht sie jedes Kind.

Der Sinn des Publicums macht auf dem Gebiete des harmonischen Verständnisses merkwürdige Fortschritte; die Theorie nicht minder. Was die Zuhörer erst als „unverständlich" verdammen, das verwirft die Theorie als „unsystematisch", die Kritik als „untheoretisch"; mit dem öfteren Hören der angefochtenen Werke kommt nach und nach das Verstehen, sogar die Kritiker und Harmoniker finden später im System einen Zusammenhang: die Sache ist „erlaubt" und was erst verdammt war, wird nun sanctionirt.

So ging es stets und so wird es immer gehen. Auch unsere Zeit hat ihre brennende Harmoniefrage: die Enharmonik in ihrer Anwendung. Es ist ein wichtiger Punct, der jetzt vielen Streit verursacht.

„Enharmonik" bedeutet auf dem Clavier: gleiche Tasten von verschiedenen Namen, enharmonische Töne sind z. B. Fis = Ges In der Theorie bedeutet solche Enharmonik diejenigen Töne, welche in dem Dursysteme (das früher zuerst gegebene) allemal von 18 Tönen als die zwei äußersten liegen, welche, ihrer progressiven weiten Entfernung gemäß, verschiedene Töne sind und demnach verschiedene Namen haben, aber wegen ihres Klangabstandes von nur $^1/_9$ Ton wol auf einen und denselben Ton bezogen werden können; z. B. Fes . . . e, oder Ais . . . B, F . . . eis, his . . . C ꝛc. — Obschon sie, wie gesagt, in natura um $^1/_9$ Ton verschieden sind, kann man sie auf dem Claviere doch nur mit einer einzigen Taste für beide versehen finden: denn um nicht Hunderte von Tasten nöthig zu machen, muß der Stimmer jedes Neuntheil durch etwas tiefere schwebende Stimmung jeder der 12 Quinten des Systems vertheilen und wegbringen; das nennt man Temperiren. (Siehe eine ausführliche Erklärung in meiner „Systematischen Lehrmethode" B. II, S. 234, 239, 250.)

Daß das natürliche Tonsystem und das Clavier Zweierlei ist, daß also in der Wirklichkeit enharmonische Töne (wie Ges . . . Fis, Cis . . . Des) von verschiedener harmonischer Beziehung und von verschiedener Tonhöhe sind, kann jeder gute Clavierstimmer praktisch beweisen: indem man ihn ein Clavier nicht temperirt, sondern „alle Quinten gleich vollkommen natürlich-rein" stimmen läßt. Man wird dann u. a. sogleich bemerken, daß das Clavier nur in einer Tonart (welche man eben bei dem Stimmer bestellen will) rein werden kann, und daß in dieser Tonart der Dreiklang auf zweiter Durstufe (in C dur der Dreiklang D . . F — a) keine reine Quint hat und folglich ein etwas verminderter Dreiklang ist. (Dies ist eine Thatsache, von welcher selbst die Theoretiker Nichts wissen, welche Hauptmann's „Harmonik und Metrik" nicht studirten.)

(Schluß folgt.)

Echo aus Brüssel.

Ihr gewöhnlicher Pariser Correspondent hat sich einen kühnen Sprung aus den engen Schranken der großen Weltstadt erlaubt und befindet sich, wie Sie bereits aus der Ueberschrift ersehen, mitten in den üppigen Auen des wohlgenährten Belgiens — „savez vous". Ich hatte Ihnen seit langen Wochen keinen Bericht aus Paris gegeben und hier, wo ich in Zeit von drei Tagen die Trebelli, Geschwister Marchisio, H. Wicart, Jourdan, Frl. Boulart, sammt und sonders mir wohlbekannte Pariser Größen — gehört, finde ich Zeit und Anlaß, meine Nachlässigkeit etwas nachzuholen, ohne deshalb meinem möglichen belgischen Confrater ins Handwerk zu pfuschen.

In der von den Geschwistern Marchisio gegebenen Abschiedsvorstellung sang Frl. Trebelli die ebenso reizende als unvermeidliche Barbier-Cavatine — sei mir zum 999sten Mal willkommen! — und sang sie, ganz genau, wie sie immer zu singen scheint, nämlich in den getragenen Tönen nie ganz mathematisch richtig, aber auch nie geradezu falsch. Ihr Gesang und das Spiel des bekannten und übrigens sehr tüchtigen Violoncellisten Chevillard haben eine frappante Aehnlichkeit mit einander. Schon am ersten Abend ihres Auftretens in Paris, im „Barbier" — sei mir zum . .! — war meine Meinung über diese junge und begabte Sängerin gefaßt. Ein außerordentlicher Reclamensturm war ihr, wie die Feuersäule in der Wüste, vorangeschritten — die ersten Sterne warfen neben dem Freudenfeuer, das man zu Ehren der jungen Sängerin angefacht, kläglichen, kümmerlichen Schimmer. Neben der jungen Trebelli schien kein Name einen mißlichen Klang zu haben und ein Enthusiast a priori behauptete, „sie sänge besser, als — Lablache!" Nach solchen Verheißungen hatte sich die Neugierde des neugierigen Publicums „zum Gigantischen emporgegipfelt" — wie man in der deutschen Pariser Zeitung zu sagen pflegt, und ein stürmischer Applaus begrüßte die neu engagirte Hebe, als sie nach dem Präludium der bewußten Cavatine in den Saal trat und, bevor sie noch dem Ohre Genuß zu verschaffen vermocht hatte, selbst das verwöhnteste Auge schon befriedigen mußte. Denn Frl. Trebelli — schlicht und recht Gillebert getauft, was umgekehrt allerdings Trebelli-G. macht — Frl. Trebelli also ist sehr hübsch.

Frl. Trebelli hatte als Rosine mit furchtbaren Erinnerungen zu kämpfen, ich spreche nicht von der großen Epoche

der Italienischen Oper — ich spreche von gestern und heute, — von Mad. Alboni, der eingefleischten — und sogar stark eingefleischten Vollendung des Rossini'schen Gesanges. — Aus Princip bestrebe ich mich, in der Gegenwart nie an die Vergangenheit zu denken, nie Vergleiche zwischen dem gestern! und heute! aufzustellen und die alte gute Zeit so selten als möglich zu citiren. Aber diesmal konnte ich meinen Principien nicht getreu bleiben und es gelang mir nicht, die Erinnerung an die herrliche Alboni zu verscheuchen. An die fabelhafteste Fertigkeit hat uns die Alboni schon seit langen Jahren gewöhnt und gerade in dieser fabelhaften Fertigkeit, in den Coloraturen, Fiorituren und anderen Touren, in den schallenden Trillern, in dem Erlernten mit einem Worte, findet Frl. Trebelli wenn auch nicht die alleinige, doch sicherlich hauptsächliche Stütze für ihren schon sehr großen Ruf. Mit einer Leichtigkeit und Geschwindigkeit, die deutschen Waschweiberzungen imponiren würde, jagt sie Octave auf, Octave ab; springt mit ihrer ziemlich umfangreichen Stimme um, als wäre sie ein Gummiball und lächelt dabei mit österreichischer Gemüthlichkeit. Das Alles ist werthvoll und verdient applaudirt zu werden, aber diese Kunststücke sind noch immer keine Kunst.

Frl. Trebelli ist kalt, ihrer wie gesagt nicht immer ganz richtig treffenden Stimme fehlt Seele und Schmelz und deshalb wird sie immer mehr erstaunen als entzücken. Ich will mich hiemit durchaus nicht gegen die Majorität der Kritiker auflehnen, ich schildere offen und aufrichtig den Eindruck, den sie mir gemacht hat und damit basta. Uebrigens werden Sie sich selbst davon überzeugen können, denn Frl. Trebelli hat, wie ich höre, die Absicht, mit einer italienischen Truppe in Leipzig einige Vorstellungen zu geben.

Ihr zweites Auftreten in „Semiramis" war nicht weniger erfolgreich als das im „Barbier." Hier ward ihr außerdem Gelegenheit geboten, den habitués zwei Seltenheiten zu zeigen: dramatisches Spiel und schönen graciösen Wuchs — auf diesem Felde wird die gute Madame Alboni wenig gefährlich. Nur ersuche ich Frl. Trebelli, wenn sie das Leipziger Publicum mit dem Arsaces beglücken will, den unglücklichen Pompiers-Helm, den sie in Paris aufgestülpt, bei Seite zu lassen. Der ist vielleicht sehr martialisch, sehr babylonisch, aber auf jeden Fall sehr unschön.

Unter der italienischen Truppe, die in Leipzig und Dresden gastiren wird, befindet sich auch eine sehr schöne Französin, die mir nur unter ihrem Theaternamen als Mad. Calderon bekannt ist. Ich kann nicht umhin, meine Zweifel über die Authenticität dieses Namens kund werden zu lassen — er kommt mir zu spanisch vor. Mad. Calderon hat sich in London im Covent-Garden, wie in Madrid, in der italienischen großen Oper, schon hervorgethan. Von ihren scenarischen Leistungen kann ich allerdings nur aufs Gerathewohl! sprechen, aber wenn mich meine Beobachtungen nicht irre führen, muß sie auf den Bretern eine Art Penco sein, d. h. eine leidenschaftliche, dramatische Spielerin voll hervorragender Eigenschaften und verletzender Mängel, die sich selten im Gleise der Gewöhnlichkeit bewegt, gerade in ihrer ungeregelten Willkür oft wahre Kunst antrifft und so die Wahrheit des Boileau'schen Verses wenigstens relativ beweist:

Souvent au beau désordre est un effect de l'art.

Das Alles sind Vermuthungen, denn ich habe bis jetzt nur ein einziges Mal das Vergnügen gehabt, Mad. Calderon zu hören und das war in einem Salon, in dem vier Dilettanten — horribile dictu — ebenso viel Paul Henrion'sche Romänzlein — horribilius! — mit großem Gefühl, Selbstbegleitung und Selbstbefriedigung vorgetragen hatten. Hunger ist bekanntlich der beste Koch. Mad. Calderon hat auf jeden Fall eine schöne, klangvolle Stimme und intelligenzsprühende Augen — deßhalb glaube ich, daß ihr, wenn es ihr gelingt, einige Unebenheiten, Unsicherheiten, die die Debutantin bekunden, zu beseitigen, auf der Bühne eine schöne Zukunft vorbehalten ist.

Mad. Lorini, die andere Primadonna, ist gleichfalls von der üppigen Mutter Natur reich begabt. Trotz ihrer großen Mittel hat sie aber in Paris, wo ich sie in „Semiramis" debutiren sah, durchaus keine Wirkung hervorzurufen gewußt. Ihr Spiel läßt beinahe Alles zu wünschen übrig und ihr Gesang ist auch nicht tadelfrei — mit Stimme allein kommt man heutzutage nicht durch die Welt und deßhalb erlaube ich mir der Mad. Lorini ernstliche Studien auf das Dringendste anzurathen.

Der kleine Tenor Galvani wird mit seiner echt italienischen Kehlstimme schwerlich in Deutschland Enthusiasten finden.

Außer der italienischen Truppe, die sich unter der Leitung des Hrn. Merelli nach Leipzig begiebt, habe ich hier die inländische des théatre royal de la monnaie mehrfach zu hören Gelegenheit gehabt.

Jourdan, der Extenor der komischen Oper in Paris, über den ich in dieser Zeitschrift schon gesprochen zu haben glaube, hat sehr wohl daran gethan, das größere Repertorium anzufassen — im „Faust" von Gounod sind vielleicht seine Mittel nicht vollkommen genügend, aber hier wie in dem ach! so vergilbten, gealterten und veralteten „Masaniello" von Carafa hat er sich als gewissenhafter, correcter Sänger und Spieler verdienten Beifall erworben. Frl. Boulart ist ein etwas zu corpulentes Gretchen, außerdem hat sie die unangenehme Angewohnheit, jede Arie mit dem unvermeidlichen italienischen Stoßseufzer zu beenden — das Publicum hat die noch unangenehmere Angewohnheit, dies Geschluchze zu applaudiren.

Der mit sich sehr zufriedene Hr. Wicart, der sich schon mehrfach auf der großen Oper in Paris gezeigt hat, findet noch immer, im „Trovatore" wie in „Wilhelm Tell", an seinem Gesange, Spiele, seiner Haltung und Würde ein unaussprechliches Wohlgefallen. X. Roland.

Aus Jena.

16. April.

Wenn ich versuche, in diesen Blättern eine übersichtliche Darstellung unserer akademischen Concerte des verflossenen Halbjahres zu geben, so geschieht dies nicht, um eine Kritik zu schreiben, sondern um gegen die Leiter derselben, die akademische Concertcommission und den akademischen Musik-Dir. Dr. Naumann, und gegen die Künstler und Künstlerinnen, welche in denselben mitwirkten, einen Act aufrichtiger Dankbarkeit zu üben. Wollte ich eine Kritik auch nur in pragmatischer Kürze schreiben, so würde ich dennoch den Raum, welchen man mir dazu einräumen könnte, weitaus überschreiten müssen. Es wäre dies aber auch nicht am Platze, da ich, mit Ausnahme weniger, von Künstlern und Künstlerinnen zu berichten hätte, deren Leistungen in diesen Spalten wiederholt Gegenstand eingehender Besprechungen von competenter Hand gewesen sind; ich würde also Eulen nach Athen oder, wie man hier sagt, Wasser in die Saale tragen. Ich werde mich daher darauf beschränken, eine statistisch genaue Uebersicht der Concerte zu

geben und daran einige freundliche Worte des Dankes gegen Diejenigen zu reihen, welche denselben ihre Mitwirkung zuzuwenden die Güte hatten. Es kamen zur Aufführung:

a) Für Orchester: Symphonie (Nr. 1 D dur) von Ph. E. Bach; Suite (H moll) von S. Bach; Symphonie (Nr. 1 C dur und Nr. 8 F dur) von Beethoven; Ouverture zu den „Abenceragen" von Cherubini; Ouverture zu „Diana von Solange" von E. H. z. S.; Ouverture zu „Iphigenia in Aulis" von Gluck; Symphonie (B dur, Nr. 8) von Haydn; „Festklänge" von F. Liszt; Festmarsch zu Schiller's hundertjähriger Geburtsfeier von Meyerbeer; Symphonie (G moll) von Mozart; Marche charactéristique für Pianoforte (Op. 121) von F. Schubert, orchestrirt von F. Liszt; Symphonie (Nr. 4, D moll) und Ouverture zu „Genoveva" von R. Schumann; Ouverture zu „Olympia" von Spontini; Vorspiel zu „Lohengrin" und Ouverture zum „Tannhäuser" von R. Wagner; Ouverture zum „Beherrscher der Geister" von Weber.

b) Für Pianoforte: Concert für Pianoforte (D moll) von Mendelssohn und Paraphrase über Wagner's Tannhäuser-Marsch von Liszt, vorgetragen von Frl. W. Döring aus Darmstadt; Concert für Pianoforte (Es dur) von Beethoven, Walzer (Cis moll) für Pianoforte von Chopin und „Auf Flügeln des Gesanges" von St. Heller, vorgetragen von Frl. L. Hauffe aus Leipzig; Concert (C moll) von Beethoven und Stücke von S. Bach und Chopin, vorgetragen von Hofconcert-M. Stade aus Altenburg.

c) Für Violine: Romanze für Violine mit Orchester (F dur) von Beethoven und Concertstück über Motive aus „Ernani", componirt und vorgetragen von Concert-M. Singer aus Weimar; Concert für die Violine (E moll) von Mendelssohn, vorgetragen von dem Privatlehrer Winkelhaus hier; Sonate für Violine (E dur) mit Clavierbegleitung von R. Schumann, vorgetragen von Hrn. Haubold, Mitgliede des Gewandhaus-Orchesters in Leipzig; Adagio, Gavotte von S. Bach, vorgetragen von Winkelhaus.

d) Für Violoncell: „Adelaide" von Beethoven für das Violoncell, vorgetragen von Hrn. Grabau, Mitgliede des Gewandhaus-Orchesters in Leipzig.

e) Für Harfe: „Gouttes de Rosée", Solo für Harfe von Godefroid und Phantasie für die Harfe von Parish-Alvars, vorgetragen von Frau Pohl aus Weimar.

f) Für Gesang: „Addio", Arie von Mozart, „Die beiden Grenadiere" von Schumann und „Ungeduld" von Schubert, vorgetragen von Frl. Auguste Götze aus Leipzig; Duo aus „Jessonda" von Spohr, vorgetragen von den Studenten Stark und Siehr hier; Arie des Sextus aus „Titus" von Mozart, vorgetragen von Frl. Selma Sondershausen aus Weimar; Duett aus „Belisar" (Act 2) von Donizetti, vorgetragen von Frl. Sondershausen und Hrn. Soboleff (einem Schüler Milde's) aus Weimar; „Des Tages Weihe", Hymnus für Vocalquartett mit Begleitung von Pianoforte, Violine und Violoncell (Op. 146) von F. Schubert; Chor für Männerstimmen mit Hornbegleitung aus „Der Rose Pilgerfahrt" von R. Schumann; Hymnus nach dem 65. Psalm für Männergesang, Soli, Chor und Orchester von Stade.

g) Vermischtes: „Lenore", Ballade von Bürger, mit melodramatischer Pianofortebegleitung zur Declamation von Liszt, vorgetragen von Frl. A. Götze und Frl. W. Döring; „Die Ruinen von Athen" von Beethoven, mit verbindendem Gedichte von R. Heller. Solopartien: Frl. S. Sondershausen, Hrn. Soboleff und Student Böck hier; Finale des ersten Actes aus der unvollendeten Oper „Loreley" von Mendelssohn. Solo: Frau Musik-Dir. Minna Wettig, geb. Starke aus Weimar; „Schön Hedwig", Ballade von Hebbel, für Declamation mit Begleitung des Pianoforte von R. Schumann, vorgetragen von Frl. Luisabeth Röckel, Hofschauspielerin von Weimar; Musik zu Shakespeare's „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, mit verbindendem Gedicht von O. L. B. Wolff, gesprochen von Frl. L. Röckel.

Man sieht aus dieser genauen Zusammenstellung, daß unsere diesjährigen Concerte wie nicht leicht in den früheren Jahren eine nach dem Höchsten strebende Regsamkeit bekundeten und während der ganzen Saison des wahrhaft Schönen Vieles, das echt Künstlerische nur in künstlerischer Weise boten. Das Repertoir giebt Zeugniß von ernster Umsicht und gutem Geschmack der Concertcommission, welche, unparteiisch und nach keiner Seite blickend, nur vom Besten aller Zeiten das Beste zur Ausführung brachte. Die Leitung unter Stade's würdigem Nachfolger, Dr. Naumann, lieferte den thatsächlichen Beweis, daß bei gutem Willen und nicht ermüdendem Fleiß auch in so kleinen Verhältnissen, wie die unsrigen, Ansehnliches erzielt werden kann. Aber das erlangte schöne Ziel würde doch sicherlich nicht erreicht worden sein, wenn außer den geehrten Gästen den Wünschen der Commission die Mitglieder der Liedertafel und der Singakademie nicht stets aufs Willfährigste entgegengekommen und die Ausführungen derselben nicht durch das gut geschulte Musikcorps unseres Stadtmusikus Hemmann sowie mehrerer Dilettanten und den unablässig bereiten Lehrer Winkelhaus, einen Schüler Spohr's, nach besten Kräften unterstützt worden wären. So konnte es nicht fehlen, daß die schwierige Aufgabe des Dr. Gille, des Mitgliedes der Concertcommission, welches sich mit rastlosem Streben und unverdrossenem Hingeben ganz besonders dem Arrangement der Concerte unterzieht, durch einmüthiges Zusammenwirken der einzelnen Kräfte wenigstens in technischer Beziehung erleichtert wurde. Und gerade dafür gebührt Allen unser aufrichtiger, wärmster Dank, vorzüglich aber den verehrten Gästen, welche durch ihre Mitwirkung unserem Kunstinstitute gewissermaßen eine höhere Weihe zu geben wußten. Ganz besonders gilt dies von der letzten Soirée, auf welche ich unten noch zu sprechen komme, denn in ihr bewährten der Concert-M. Singer und Kammervirtuos Coßmann aus Weimar noch einmal ihre weithin bekannte Meisterschaft. Mit Wehmuth verließ die zahlreiche Zuhörerschaft den Saal, mußte sie doch die Gewißheit mit sich nehmen, daß ihr die gefeierten Meister vielleicht auf lange Zeit hinaus nicht wieder so hohen Genuß bieten würden, da der Eine fern von uns in einen neuen Wirkungskreis eintritt. Geben wir jedoch die Hoffnung nicht auf, sie früher oder später wieder bei uns zu sehen. In dieser Hoffnung rufen wir ihnen im Voraus ein herzliches Willkommen zu.

Ich schließe meinen Bericht mit der Mittheilung, daß es der stets opferbereiten Concertcommission möglich geworden war, gleichsam als Zugabe zu den akademischen Concerten im Laufe des Winters vier Soiréen für Kammer- und Vocalmusik zu veranstalten, um den Geschmack des Publicums auch nach diesen Seiten hinzulenken. Sie erwarben sich die gleiche Anerkennung wie die Concerte. Die Programme für dieselben waren:

1) Sonate für Pianoforte und Violine (Nr. 2 A dur) [mit der Introduction der dritten Sonate in E dur] von S.

Bach; Quartett für Streichinstrumente (Op. 18, C moll) von Beethoven; Sonate für Viola und Pianoforte (G moll) von E. Naumann; Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente (Es dur) von Mozart. — 2) Concert für Pianoforte und Streichinstrumente (F moll) von S. Bach; Trio für Pianoforte, Clarinette und Viola (Es dur) von Mozart; Sonate für Pianoforte und Violine (Op. 24 F dur) von Beethoven; Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell (G dur) von Haydn. — 3) Cantate: „Bleib bei uns, denn es will Abend werden" von S. Bach; Neujahrslied von Mendelssohn; Die Wasserrose von Gade; Gebet aus „Josua" von Händel; „Vergebene Treu" und „An Frau Minne" (nach altdeutschen Melodien von Stade; Requiem für Mignon von Schumann. — 4) Serenade von Beethoven; Adagio und Siciliano von Bach, vorgetragen von Singer; Trauermarsch von Chopin, vorgetragen von Coßmann; Elegie von Ernst, vorgetragen von Singer; „Mädchens Klage" von Schubert; Notturno von Chopin, vorgetragen von Coßmann; Quartett von Schubert. ═

Aus Dresden.

(Fortsetzung.)

Den Veranstaltern der Soiréen für Kammermusik (die HH. Hüllweck, Körner, Göring, Grützmacher und Blaßmann) gebührt vorzugsweise der Ruhm, bedeutende und noch wenig oder gar nicht gekannte Werke der allgemeinen Beachtung empfohlen zu haben. Besonders sei Schumann's Dmoll-Trio (Op. 62) hervorgehoben. Der erste Satz, nervos, packend, bewährt eine geistige Spannkraft und Entschiedenheit, die den Zuhörer fast in Fesseln legt, aus welchen ihn jedoch das lieblich poetische Trio im knappen Scherzo freundlich entlassen würde. Indem wir uns diesmal hinsichtlich des Raumes sehr zu beschränken haben, sei wenigstens nicht unterlassen, der hingebenden Liebe zu gedenken, mit welcher genannte Herren ihre meist schwierigen Aufgaben zu lösen bestrebt sind. Nur im künstlerischen Gelingen kann ihnen die rechte Genugthuung werden, denn der materielle Vortheil bei Unternehmungen, die nicht dem Sinnenkitzel oder der Mode des Tages huldigen, steht in gar argem Mißverhältniß zur Aufopferung. Eine Fortsetzung dieser Soiréen für nächste Saison sei erbeten und gehofft.

Es dürfte hier an passender Stelle sein, eines Concertes zu gedenken, welches Hr. Friedrich Baumfelder veranstaltete, um mehrere seiner Compositionen vorzuführen. An der Ouverture zur komischen Oper: „Das offene Fenster", mit welcher das Concert begann, würde vor Allem auszusetzen sein, daß Motive und Melodien theilweise einer inneren Beziehung ermangelten, weshalb sich auch die Verbindung derselben als nicht genugsam erwies. Um den eignen Gedanken das Recht der Selbstständigkeit ungeschmälert zu wahren, ist heutzutage große Vorsicht und strenge Selbstprüfung anzuempfehlen, denn das allgemeine musikalische Publicum neigt sehr zur Fremdenpolizei. Der beabsichtigte Eindruck wurde durch die frische, heitere Unbefangenheit des Werkes erreicht, obschon der Concertsaal für Tondichtungen dieser Art sich minder geeignet erweist, als das Theater. Daß eine ansprechende Instrumentirung der ermunternden Aufnahme Vorschub leistete, sei nicht geleugnet. Dem Concert für Piano und Orchester waren für die 4 Sätze folgende englische Nationalmelodien zu Grunde gelegt: 1) Rule Brittania, 2) Home sweet home, 3) The College Hornpipe, 4) God save the Queen. Mit viel formellem Geschick hat Hr. Baumfelder diese Volkslieder verwerthet und aus ihnen neue, sehr ansprechende Melodien entwickelt, so daß klare logische Verhältnisse sich herausstellten. Besonders glücklich war die Verwendung des „Hornpipe" im Scherzo, welches mehrere echt humoristische Züge aufzuweisen hatte. Der leichte Fluß dieses Satzes ließ nur Kundigere die Schwierigkeiten ahnen, welche das Orchester zu lösen hatte. Zugleich erwähnen wir, daß der Componist den Part des Piano selbst vertrat, für welchen vielleicht eine den Anforderungen der Technik zugeständnißreichere Behandlung hätte beliebt werden mögen. Der vierte Satz hat uns minder angesprochen. Was läßt sich auch noch über „God save the Queen" sagen; gehen doch selbst Jubelouverturisten jetzt ungern an diesen Segen. Den zweiten Theil des Abends füllten Bruchstücke aus der romantischen Oper „Der Liebesring", bei welchen ausgezeichnete Kräfte unserer Bühne mitwirkten. Ansprechende, fließende Gedanken und Ensemblesätze wären zu noch besserer Wirkung gelangt bei einer stimmgemäßeren Behandlung, denn in hoher und höchster Tonlage darf die menschliche Stimme nur mit Maß und zu Erreichung unumgänglicher, durch Text und Situation gebotener Zwecke verwendet werden. Hohe tragische Momente lagen hier nicht vor, und sollten dieselben im Verlaufe der Oper sich darbieten, so könnten dieselben nur von abschwächender Wirkung sein. Nur eine genaue Kenntniß der Anforderungen und Bedingungen der Bühne schützt hier vor Fehlgriffen. Wir erwähnen dies deswegen besonders, weil Hrn. Baumfelder's Talent sich gerade nach der kleineren Oper und dem Singspiel hin fruchtbar erweisen dürfte. Als Dirigent zeigte sich derselbe umsichtig, gewandt und sicher. Das Orchester des Hrn. Musik-Dir. Mannsfeld executirte mit Lust unter ihm und löste seine oft schweren Aufgaben fehlerfrei. — Daß Hrn. Baumfelder's musikalischer Standpunct nicht der unsere ist, ja sich demselben ganz abgewendet verhält, geht schon aus dem bisher Angedeuteten hervor. Wir machen ihm keinen Vorwurf daraus, daß er in einem anderen Boden wurzelt, obgleich wir nicht verhehlen, daß uns die Freude versagt ist, ein strebsames Talent auf der Bahn des Fortschritts zu sehen. Wir registriren einfach ein günstigeres Resultat gegenüber dem, was Hr. Baumfelder bei früherer Gelegenheit dem musikalischen Urtheil unterbreitete.

Der spanische Guitarrespieler Mr. de Ciebra erwarb sich unsere Bewunderung, zu der sich aber bald das Gefühl des Bedauerns gesellte. In Hrn. de Ciebra's Händen gewinnt dieses Instrument eine bisher ungeahnte Leistungsfähigkeit; dauernd zu fesseln vermag es dessenungeachtet nicht, weil höheren Kunstzwecken damit nicht gedient werden kann, und nur für solche der Fleiß und die Ausdauer eines Menschenlebens einzusetzen ist. Ein recht begabtes, höherer Ausbildung noch zur Zeit ermangelndes Frl. v. Jansard theilte das Unternehmen dieser Abendunterhaltung mit Hrn. de Ciebra.

Ein von früher her noch in gutem Gedenken stehender Componist und Pianofortevirtuos aus der Liszt'schen Schule, Hr. Ludwig Hartmann, gab am 12. März ein Concert, auf welches man länger schon gespannt war der Lieder des Componisten wegen, für welche in vielen Kreisen enthusiastische Verehrer gewonnen waren. In der That sind auch diese (zum Theil jetzt bei Meser in drei Heften herausgekommenen) Lieder bedeutend zu nennen und schließen sich in gewisser Hinsicht an die von Schumann und Franz würdig an. Die meisten sind von einem Hauch der Schwermuth durchzogen, dem männ-

licher Ernst und kräftiger Wille nicht fehlen. Die Pfade des Herkömmlichen sind gänzlich gemieden und jedes Lied trägt den Stempel einer selbstständigen Künstlernatur. Nicht für Jedermann sind diese Lieder geschrieben, aber wer sich gern vertieft in ein Werk und nur sein Genüge im sinnenden Eingehen auf wackere Geistesschöpfung findet, dem seien dieselben empfohlen. Die Kammersängerin Frau Bürde-Ney trug drei dieser Lieder: „Aus meinen Thränen sprießen", „Ein Schwan zieht auf dem See" und „Durch den Wald" mit außerordentlichem Beifall vor. Einer Ballade für Piano, die der Componist selbst vortrug, mag ein ganz specieller Vorgang, den wir nicht zu enträthseln vermochten, zu Grunde liegen. Ein Hindämmern der Gedanken, geknüpft an eigensinnig festgehaltene, wir möchten sagen verhaltene Rhythmik erschwerte unser Eingehen darauf, fesselte uns aber dessenungeachtet; nur kam es uns vor, als stünden wir am Schlusse gegenüber einer ungelösten Frage. Eine schwungvolle Polonaise rauschte uns zu früh vorüber. Hr. Hartmann hat nicht zu fürchten, daß er des Guten zu viel thue. Ein Trio von Cäsar Franck Op. 1 (Fis moll) fanden wir höchst bedeutend. Der wundervolle Bau des ersten Satzes besonders nöthigte zum Respect vor dem geistvollen Tonsetzer. Den Beifall der Hörer sofort zu gewinnen, dazu ist dies Werk nicht angethan, es interessirt erst recht, je mehr man es vernimmt. (Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Als in Berlin verflossenen Herbst zum erstenmal eine bis dahin gänzlich unbekannt gewesene Sängerin, Frl. Zelia Trebelli, auftrat, „erhub sich ein großes Lärmen im Volke." Längst blasirt geglaubte Kritiker wurden zu Kindern an Anspruchslosigkeit, und auch die Mehrzahl der wenigen als urtheilsfähig und verständig bekannten dortigen Musiker schlug bei dieser Gelegenheit einen Ton an, der von blinder Eingenommenheit nicht sehr weit entfernt war. Seit einigen Tagen ist dieses neue Sangesgestirn mit der italienischen Operntruppe des Hrn. Merelli nun auch bei uns eingezogen, ohne jedoch auf den überhaupt mit einigem Bewußtsein, mit nur mäßiger Erfahrung Hinantretenden einen anderen Eindruck zu machen, als denjenigen einer allerdings vortrefflichen Coloratursängerin, deren wohlklingender Mezzosopran leider eine vollständige Ausgleichung der Register nicht erfahren hat, deren Spiel im heiteren Fache den gefälligsten Eindruck macht, in ernsten Partien aber der Größe entbehrt, und deren seelische Empfindung auf eine gewisse Salon-Liebenswürdigkeit zu reduciren sein dürfte. Bedeutend an Frl. Trebelli ist die Gesangstechnik im engsten Sinne, die Kunst der Verzierungen, von angenehmstem Eindruck die Volubilität der Aussprache, das sichere, gehaltvolle Auftreten, reizend die ganze Figur und das gemüthreiche Auge. Wir dürfen uns an dieser Stelle um so eher mit diesen Andeutungen begnügen, als in dieser Nummer sich bereits ein Bericht unseres Pariser Correspondenten aus Brüssel befindet, der denselben Gegenstand erschöpfend und in voller Uebereinstimmung mit unserem bis jetzt gewonnenen Urtheil behandelt. — Einen wohlthuenden Eindruck macht, um auf das übrige Personal zu kommen, die Gleichmäßigkeit vorzüglicher Gesangsweise, das Eingelebtsein in die Sache bei sämmtlichen Mitwirkenden; wir möchten keinen derselben bedeutend nennen, keinen aber wüßten wir auch ernstlich zu tadeln. Das Spiel ist stets sicher, jede Bewegung gefällig, die Mimik sprechend; daß die oft gegebenen Werke mit großer Routine durchgeführt werden, liegt nahe. Im „Barbier", wo Frl. Trebelli mit den Variationen der Malibran über ein Thema aus der „Schönen Müllerin" und zum Schluß mit dem Allegro einer Arie aus „Aschenbrödel" großen Erfolg errang, traten der ziemlich unbedeutende Tenorist Galvani (Almaviva), die Baritonisten Zacchi (Figaro) und Agnesi (Basilio) und der Baßbuffo Mazzetti (Bartolo) auf. Wir geben Hrn. Zacchi als einem verständig auffassenden, trefflich gebildeten Sänger den Vorzug. Selbstverständlich wurde die Oper mit dem virtuos behandelten Secco-Recitativ und durchweg mit größerer Noblesse als auf unseren Bühnen gegeben. Die zweite Vorstellung war „Semiramis". Frl. Trebelli als Arsaces fühlte sich an diesem Abend der Stimmlage nach in ihrem Elemente, ihr Gesang dagegen entbehrte an den getragenen Stellen fast all derjenigen Eigenschaften, die einen Sänger erst zum dramatischen Künstler machen, sie war kalt und ließ darum kalt. Von den sonstigen Darstellern zeichnete sich Hr. Agnesi als Assur durch Sauberkeit seiner Technik und durch ein bezeichnendes, durchdachtes Spiel aus. Als Semiramis debutirte Frau Lorini-Mariani und genügte mäßigen Ansprüchen nach jeder Richtung. Hr. Wallenreiter vom hiesigen Stadttheater wußte als Oroe in das Ensemble aufs Beste sich hineinzuleben. Den Idreno gab Hr. Zacchi lobenswerth. Unser Orchester unter Capellmeister Orsini's Leitung spielte beide Male vorzüglich. — Der Besuch bei diesen zwei ersten Aufführungen war bei dreifach erhöhten Preisen ansehnlich zu nennen und der Beifall durchgängig, conform mit den Leistungen, ein warmer, ungetheilter. Fälle von Verzücktheit nach dem Beispiele anderer Orte sind uns dagegen noch nicht zu Ohren gekommen, und in die Klage, daß der längere Genuß der italienischen Oper den Geschmack am deutschen Musikdrama vertreiben könne, wollen wir ebenfalls nicht einstimmen. Wer zweimal nacheinander „Semiramis" ansehen und Befriedigung bei dieser Dudelei empfinden kann, ist für dramatischen Kunstgenuß verloren.

P. L.

Breslau. Für die noch immer durch die rauhen Lüfte verzögerte Entwicklung des Frühlings entschädigte uns die Jubilate-Woche durch mancherlei musikalische Genüsse. Dahin gehörte zunächst das am Montag den 22. April Abends stattgefundene Concert des Breslauer Sängerbundes, dessen Programm eine schöne Auslese von Chorliedern und Gesängen enthielt. Der Verein legte neues Zeugniß ab von dem ihn beseelenden edlen Streben, daß es ihm unter der kunstverständigen Leitung seines Dirigenten Hrn. Wätzoldt darum zu thun ist, den Charakter der Compositionen aufzufassen, und solche mit reiner Intonation vorzutragen. Im zweiten Theil kam von Instrumentalwerken das Quintett von R. Schumann in Es (Op. 44) zu Gehör, und wurde dieses Tonwerk von den HH. C. Mächtig, O., P. und L. Lüstner und Heyer in gelungener Weise ausgeführt. Sämmtliche Gesangs-Piècen fanden vielen Anklang, wie namentlich auch zum Schluß der Chor Nr. 3 aus „Oedipus auf Kolonos" von Mendelssohn beifällig aufgenommen wurde. — Einen zweiten sehr reichhaltigen Genuß bot die auf vorbemerkten Sängerabend am 23. April folgende Symphonie-Soirée unter Leitung des Hrn. Musik-Dir. Schäffer (zugleich Dirigent der Breslauer Singakademie). Jede der Soiréen enthielt außer einer oder zwei Symphonien verschiedene Solovorträge, und trat z. B. in der vorletzten Hr. Dr. Damrosch mit einer von ihm für die Violine componirten Serenade auf, welchem Concertstück Gefühlswärme und anmuthige Melodien eigen sind; sowol diesen Eigenschaften wie dem meisterhaften Spiel wurde verdienter Beifall gespendet. Das diesmalige Programm erregte um so mehr Interesse, als darauf auch zwei größere Compositionen von R. Schumann, die Ouverture zu „Manfred" und das Clavierconcert in A moll, glänzten. Beide Tonwerke fanden, zumal sie unter Hrn. Schäffer's umsichtiger Leitung, ihrer charakteristischen Bedeutung entsprechend, lobenswerth ausgeführt wurden, auch der Clavierpart durch das saubere und correcte Spiel des Hrn. Carl Mächtig gut vertreten war, eine beifällige Aufnahme. Beethoven's Symphonie in B, deren verdienstliche Einstudirung wesentlich beitrug, eine mächtige Wirkung hervorzubringen, wurde mit rauschendem Beifall aufgenommen. Am Bußtage den 24. Abends im Theater wurde von Hrn. Capell-M. Seidelmann zu seinem Benefiz eine Aufführung der „Schöpfung" von Haydn veranstaltet. Das Werk hatte wieder ein zahlreiches Publicum herbeigezogen. Die Solopartien waren mit den besten Kräften der hiesigen Oper besetzt (Gabriel Frl. Günther, Eva Frl. Gericke, Raphael Hr. Prawit, Uriel Hr. Caffieri, Adam Hr. Rieger) und verdienen sämmtliche Ausführende lobende Anerkennung, namentlich sang Frl. Günther die Partie des Gabriel sehr schön und erwarb sich mit der großen F dur-Arie zu An-

fang des zweiten Theiles rauschenden Beifall. Die Chöre waren, wie sich dies bei Seidelmann's künstlerischer Umsicht nicht anders erwarten ließ, vortrefflich einstudirt und ebenso das Orchester in ausgezeichneter Weise wirksam.

Braunschweig. Das letzte diesjährige Symphonie-Concert der herzogl. Hofcapelle fand unter Joachim's Mitwirkung statt und machte einen würdigen Schluß der durch gediegenes und zeitgemäßes Programm sowol, als durch vorzügliche Ausführung desselben sich auszeichnenden Concerte. Das Programm des letzten Concertes enthielt: Ouverture, Scherzo und Finale von Schumann, Beethoven's Violin-Concert, gespielt von Joachim, Reitermarsch von Franz Schubert, Sonate von Tartini und Tannhäuser-Ouverture von Wagner. Joachim's meisterhaftes Spiel wurde mit jubelndem Beifall aufgenommen.

Aus Schweden. Sie haben mich aufgefordert, Ihnen Einiges über die musikalischen Zustände unseres Landes zu berichten — es wird eben nicht viel Gutes sich finden lassen. Unsere Hauptstadt Stockholm zeichnet sich durch Ablehnung und Verwerfung alles Neuen aus, woher es nun komme; daß unter solchen Verhältnissen von innerer Entwicklung nicht die Rede sein kann, ist selbstverständlich. Das Orchester des königl. Theaters ist vorzüglich, weniger das Opernpersonal, obwol immer noch gut genug, daß damit die hervorragendsten Schöpfungen vorgeführt werden könnten. Was geschieht aber damit? Nichts. Meyerbeer's „Prophet" ist dort der Culminationspunct geworden. In der Singakademie wird erst jetzt unter L. Norman's Direction die „Walpurgisnacht" von Mendelssohn gegeben; von neueren Werken ist keine Spur. Anfang April gab der Claviervirtuose Fr. Smetana im königl. Hoftheater zwei Concerte, am 23. April spielte derselbe im Saale der Börse, jedesmal unter enthusiastischem Beifall. Smetana hat den Ruf eines nicht nur präcisen, fertigen Spielers, sondern auch eines denkenden, empfindenden Musikers, und namentlich durch den Vortrag von Beethoven's Emoll-Concert sehr viel Freunde gewonnen; außerdem fanden sich auf seinen Programmen die Namen Händel, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Rubinstein und eigene Compositionen. Auch in Gothenburg, seinem bisherigen Wohnorte, gab Smetana vor seiner Abreise ein Concert, in dem er mit Blumen und Bouquets förmlich überschüttet wurde. Gothenburg erfreute sich übrigens im Jahre 1860 nach einander des Auftretens von Ole Bull, Laub und Vieuxtemps, von denen Laub die meiste Sensation machte. Der Pianist Hasert gab im Februar 1861 zwei Concerte und gefiel allgemein; auch die Pianistin Frl. Thegerström trat im Herbst 1860 auf, ohne etwas Hervorragendes zu bieten.

Lüneburg. Ein Ereigniß im musikalischen Leben Lüneburgs war das Concert des gefeierten Violinvirtuosen F. Laub aus Berlin am 13. April. Er bewährte sich als einen Künstler ersten Ranges. Die namentlich in der Gesangsscene von Spohr an den Tag gelegte vollkommene Meisterschaft über das Instrument, die große Technik sowol wie die Vollendung in Allem, was der künstlerische Vortrag erheischt, endlich die Fülle, Größe und das prächtige Colorit des Tones machen weitere kritische Auseinandersetzungen unnöthig. Der Künstler erfreute sich nach jeder Leistung reichen Beifalls. Den Clavierpart der Kreutzer-Sonate hatte Hr. L. Anger die Güte gehabt zu übernehmen. Er führte denselben in ausgezeichneter Weise durch. Wir können es bei dieser Gelegenheit nicht unterlassen, Hrn. Anger, dessen Leistungen sowol als Organist wie Pianist und Dirigent gleichbedeutend sind, einen ausgedehnteren Wirkungskreis zu wünschen, als dies bei den beschränkten Verhältnissen unserer kleinen Stadt der Fall ist.— Hatte Hr. Laub durch den Vortrag der beiden oben genannten Compositionen sowie durch das Präludium von Bach seine Vertrautheit mit den classischen Werken glänzend dargethan, so reproducirte er auch darauf mehrere moderne Compositionen mit vollendeter Meisterschaft. Unter ihnen fanden die Reverie von Vieuxtemps und die Caprice von Paganini besonderen Beifall. Im selben Concerte trug ein Dilettant die wunderbar schöne, aber im Vortrag schwierige Ballade „Belsatzar" von Schumann vor; auch hier hatten wir Gelegenheit, uns an dem Clavierspiel unseres mit der Schumann'schen Muse sehr vertrauten Hrn. Anger zu erfreuen, da die schwere aber dabei höchst charakteristische Begleitung nicht allein einen technisch gewandten, sondern auch einen intelligenten Musiker erfordert. — Hr. Laub hat uns übrigens beim Scheiden Hoffnung auf einen zweiten Besuch im Herbst gemacht.

Reichenbach i. V. Unter der Direction des wackeren Organisten Ottomar Schmidt besteht hier ein Verein „Cäcilia", der sichs zur Aufgabe gemacht hat, alle Jahre am Charfreitage ein Oratorium zur Aufführung zu bringen. Vorm Jahre wars „Das Weltgericht" von Fr. Schneider, das dieser Verein in recht gelungener Weise vorführte, und dieses Jahr „Christus am Oelberge" von Beethoven und „Requiem" von Cherubini. Beide Werke wurden, was besonders die Chöre betrifft, mit sehr lobenswerther Sicherheit und gehöriger Intension executirt Von den Solopartien hat uns die des „Christus" am wenigsten befriedigen können. Gerade diese Partie fordert eine klangvolle, weiche, routinirte Stimme und bedingt durchaus ein tiefinnneres Verständniß, wenn ein Christusgemüth in rechter Weise an das Herz des Hörers treten soll. Recht gut löste die Sopranistin, Frl. Neithardt, ihre Aufgabe. — Möge dieser Verein nur so fortstreben, und möge sich besonders auch Hr. Organist Schmidt, an welchem die „Cäcilia" einen sehr tüchtigen Director besitzt, nicht beirren lassen, wenn der Besuch an diesem Tage von Einheimischen nicht ein solcher war, als man wol hätte erwarten dürfen.

Rudolstadt. Am 7. April wurde hier in unserer städtischen Hauptkirche das Oratorium „Judas Ischarioth" von André Spaeth in Coburg aufgeführt und zwar mit gutem Erfolge. Es verdient das Werk, daß es auch an anderen Orten, als nur in Coburg und hier, zur Aufführung gelange. Die Chöre (meist fugirt) sind von großer Wirkung, die Solopartien für jede Stimme dankbar; die Zeichnung der Charaktere ist wahr und gut durchgeführt. Das Ganze muß den Beifall des Publicums erringen. Hier wurde die Aufführung durch die unermüdliche Thätigkeit des Hofmusikus Carl Bloß ermöglicht, der sich als tüchtiger, gewandter Dirigent bewährte. —y—

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Stockhausen concertirte in Hamburg und sang dort u. a. Beethoven's Liederkreis an die ferne Geliebte.

Auf dem Theater zu Troppau hat sich eine junge Sängerin Frl. Kretzschmar, eine Schülerin des trefflichen Kammermusikus Thiele in Dresden (aus Mieksch' Schule), durch vielseitige Begabung bei angenehmen Stimmmitteln und großem Fleiß allseitige Gunst erworben.

Musikalische Novitäten. Von L. Köhler ist bei Spina in Wien ein sorgfältig gearbeitetes vierhändiges Arrangement von 12 der schönsten Schubert'schen Lieder erschienen.

Literarische Notizen. Unter den wenigen pädagogischen Zeitschriften, die neben einer stetig fortentwickelnden Tendenz in den eigentlichen Schulfächern auch in warmer, ungetheilter Weise dem musikalischen Fortschritt dienen, müssen wir in erster Reihe die unter Redaction des großh. sachsen-weimarschen Schulraths Dr. Lauckhard (bei J. J. Weber in Leipzig) erscheinende Vierteljahrsschrift „Reform" nennen. Im vierten Hefte des IV. Jahrgangs finden wir soeben einen Artikel vom Lehrer und Organisten A. Gottschalg in Tieffurth: „Was von der Zukunftsmusik für die Kirchenmusik zu hoffen ist", in dem der wackere Verfasser mit gründlicher Beweisführung die Angriffe eines katholischen Organs namentlich gegen Liszt zurückweist. — Auch die kleineren Recensionen der „Reform" können manchem musikalischen Fachblatte zur Nacheiferung empfohlen werden.

Von L. Köhler's vor 1½ Jahren bei J. J. Weber in Leipzig erschienenen Buche „Der Clavierunterricht, Studien, Erfahrungen und Beobachtungen" ist die zweite Auflage unter der Presse.

Personalnachrichten. Die Mitglieder des Beiraths am Hofoperntheater zu Wien, die HH. Dr. Ed. Hanslick und v. Sonnleithner, haben bereits wieder ihre Entlassung genommen.

Vermischtes.

Frau Jachmann-Wagner, die in diesen Wochen überhaupt zum letztenmal bei ihrem Gastspiel in Dresden als Sängerin auftritt, wird sich fortan dem Schauspiel widmen, und zwar am Hoftheater zu Berlin im nächsten Winter zuerst auftreten.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 17. Mai 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Sonnenstein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 21.
Vierundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Zur Geschichte der Modulation.

Von

Louis Köhler.

(Schluß.)

Es giebt nun aber zweierlei Enharmonik: die eine ist nur für das Auge in der Notenschrift vorhanden, wo es aus guten praktischen Gründen beliebt wird, in einfacher Schrift zu schreiben und wo man z. B. statt in His dur lieber in C dur notirt; — dies ist dann eigentlich keine Enharmonik, denn solche begreift im Grunde die Vieldeutigkeit des Tones, nicht blos Vielnamigkeit in sich. — Die andere Art von Enharmonik ist hingegen jene, wo in der That die Verschiedenartigkeit der Klanggeneration mit im Spiele ist.

Wir unterscheiden leicht in den früher angedeuteten Tonsystemen eine tiefere und höhere Klanggeneration; z. B. findet man zweimal den Ton es (Es und es, d. h. einmal als Grundton und einmal als Terzton innerhalb verschiedener Tonartsysteme) — und ebenso geht es mit anderen Tönen; es würde mit allen so sein, wenn man das lange System bis ins Unendliche verlängern könnte (wo man aber bis in unleserliche und unbegreifbare Erhöhungen und Erniedrigungen durch viele Doppelkreuze und Doppelbee kommen würde). Wie es nun schon ein E, Es, F u. s. f. aus tieferer und höherer Generation giebt und diese Töne eine verhältnißmäßige wenn auch nicht bemerkliche Klangverschiedenheit in sich begreifen, so ist dies noch weit mehr der Fall bei den enharmonischen Tönen, wie Ces . . . h, E . . . fes ꝛc.

Zuweilen kommt es vor, daß ein Componist wähnt, er gebe nur die äußerliche Namen-Enharmonik und er giebt dennoch die Klang-Enharmonik. So mag es z. B. Beethoven ergangen sein in seiner D moll-Sonate Op. 29 (31). Man sehe im ersten Satz, zweiter Theil, wo etwa 70 Tacte vor dem Schlusse die Bezeichnung Allegro steht. Vor demselben ist der Ton as als Terz von F moll; es folgt darauf Cis dur; Niemand wird jedoch leugnen, daß es ein Des dur ist: es geht aber durch Tonarten, welche so vieler Doppel-Bee bedurft hätten, daß schon der Zeichen wegen die Umdeutung stattfinden mußte. Aber Beethoven kommt von dem Cis dur ganz natürlich tonartgemäß wieder nach D moll zurück, würde also, hätte er die grammatisch und logisch richtigen Zeichentypen gewählt, in Es- es moll geschlossen haben. Der Wahrheit und dem Wesen nach schließt er auch in Doppel-Es moll — zur eigenen und der Musiker Täuschung!

Theoretische Beispiele von enharmonischer Modulation machen sich am Frappantesten in ihrer Wirkung an der Umdeutung und Auflösung eines verminderten Septaccordes. Nehmen wir als Beispiel die H moll-Tonart: E – g – H – d – Fis – ais – Cis, und daraus den verminderten Septaccord auf ais, also ais – Cis . . E – g, in Noten: In dieser Notenschrift liegt er also in H moll, mit der nächsten Auflösung nach dem H moll-Dreiklange selber: . Deuten wir das ais enharmonisch um, in b, so wird dadurch der ganze Accord mit Einem Male in die D moll-Tonart G – b – D – f – A – cis – E versetzt, denn nur allein in dieser Tonart existiren vereint die Töne b . . cis – E – G: als Verwechslung von cis – E – G – b und zwar nach D moll strebend: . Deuten wir cis in des um, so werfen wir damit den Accord in das F moll-System: B – des – F – as – C – e – G, worin B – des . . e – G liegt: . Nennen wir dazu das e enharmonisch fes, so geräth der Accord sogleich in das As moll-System: Des – fes – As – ces – Es – g – B, worin wir B . . Des – fes . . g beisammen finden und nach dem As moll-Accorde streben fühlen: . Ebenso würden wir mit Umwandlung des g in Doppel-As den Accord b – Des . . Fes – Doppel-As in der Ces moll-Tonart erhalten; mit Umwandlung desselben g in Doppel-fis den Accord Ais . . Cis – e . . Fisfis in den Gis moll-Tonart spielen. (Weiteres) findet sich in mei-

ner „Systematischen Lehrmethode" Bd. II, S. 459 und S. 641 unter „Enharmonische Modulation.")

Das Alles blos durch enharmonische Umdeutung! welche Effectquelle der Modulation!

Man sieht aber dabei: daß entweder eine Täuschung, oder ein sehr weiter modulatorischer Sprung in der Enharmonie liegt; außerdem kann auch Beides zugleich darin walten. Ich sehe hier von unwürdigem Mißbrauch ab, der vielfältig durch gedankenlose Anwendung der Enharmonik getrieben wird, wo sie lediglich Spielerei mit der Täuschung ist. Aber blos Täuschung können wir die Enharmonie nicht nennen, ohne unsere höchsten Meister stark zu beleidigen: Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann u. A. haben die Enharmonie verwendet. Und wie! So schön, daß wir die natürliche Berechtigung der Enharmonie — trotz der für den Zuhörer momentan damit verbundenen Täuschung — fühlen und demgemäß die Theorie der Harmonie erweitern müssen, nämlich dahin: daß wir die Enharmonie, als denkbar weitesten Modulationsschritt, von Natur und Kunst wegen gestatten, das Tonsystem aber als einen Complex von Tönen begreifen, dessen Verhältnisse zwar eine mathematisch bestimmte Norm, aber dabei nichts mathematisch Starres haben, vielmehr dehnbar sind.

Das Tonsystem ist gleich den Gliedern eines lebendigen Körpers, dessen Muskeln und Sehnen ihre nächstnatürliche Lage, zugleich aber auch die Fähigkeit haben, sich aus der Lage heraus in eine andersgewendete und gespanntere zu begeben, doch eben mit der Neigung, immer wieder in jenen normalen Zustand zurück zu kehren.

Man muß nicht bei jeder enharmonischen Ausweichung annehmen, der Componist wolle den Effect einer modulatorischen Ueberraschung oder Täuschung hervorbringen. Gäbe es überhaupt absolute Reinheit, wer weiß, ob es in der Praxis Enharmonie gäbe! aber man bedenke, wie verschiedenartig die Töne nach ihrem harmonischen Sinne von gleichzeitig Ausführenden angegeben werden: Dieser nimmt den Leitton höher als Jener, der Eine greift die kleine Sept um eine Schwebung tiefer als der Andere — und doch kann das feinste Ohr befriedigt sein, weil solche Unterschiede der musikalischen Geistesnatur gemäß sind. Die Schwebung des enharmonischen Klangunterschiedes kann immer als Illusion betrachtet werden, man wird sie ebenso wenig wirklich hören wollen, wie jenen Unterschied zwischen dem e als C-Durterz und dem E als A-Durquint der höheren harmonischen Generation, wie sie sich aus der Natur der Dreiklangsprogression ergiebt. — Ich meine nun keineswegs, daß dieser Umstand ein etwaiges harmonisches Falsum verdecken oder entschuldigen solle — sondern ich meine, daß der geringe Klangunterschied zwischen enharmonischen Beziehungstönen gleichgültig sein kann. Ein Hauptpunct bleibt dabei die systematische Beziehung, die Vereinigung enharmonisch entlegener Töne mit solchen Tönen aus der vorigen oder neuen Generation, die sich ihren Namen und Noten nach gleich bleiben, der Bedeutung nach aber von der einen in die andere Generation übergehen. Wenn man z. B. C moll und H dur so auf einander folgen läßt:

ist nicht nur es . . dis enharmonisch von Bedeutung, sondern auch das erste und zweite G . . g: jenes hängt mit C moll zusammen, dieses befindet sich in der E moll-Generation; beide sind gleiche und doch verschiedene Töne, gleichviel, ob mit oder ohne Klangunterschied, rein dem systematischen Sinne nach. Auch jenes H wirkt enharmonisch, obschon es vorher nicht da war: es liegt nämlich ein h in der C moll-, desgleichen eines in der E moll-Tonart und es verknüpfen sich darum mit H zweierlei Beziehungen. Man sehe die schöne Stelle in Fr. Schubert's Liede „Rauschender Strom", wo auf der letzten Seite die Enharmonie in C moll und H dur so schön wirkt — folglich erlaubt sein muß.

Die enharmonische Modulation ist also in ideellem Sinne zu betrachten, ähnlich einer Verwandlung auf der Bühne, wo zwar der nämliche Punct bleibt, die Bedeutung des Ortes sich aber ändert: so gilt im Tonsystem z. B. der Punct Fis für Ges, wenn es die musikalische Idee mit sich bringt. — Solcher Vergleich soll und kann nicht die gemeinte Sache und ihr Verhältniß decken, doch ist Etwas daran, das zutrifft. Exacter ausgedrückt könnte man sagen: daß bei einer Enharmonie das temperirte System waltet; doch ist dies nur im starren Sinne akustischer Mathematik der Tonverhältnisse (die bei wirklicher Musik nicht absolut anzuwenden ist) der Fall: denn es ist eben nur ein verschwindender Moment für einen einzigen Ton, wo man von „Temperatur" sprechen könnte. In der That hat man eine wirkliche Modulation lediglich als weitesten Sprung im Tongebiete unter „Enharmonik" zu verstehen.

Nur so kann man sich Dasjenige als gesetzlich-vernünftig und erlaubt erklären, was in alten und neuen Meisterwerken selbst den Gebildetsten entzückt.

Der Streit in Sachen der Enharmonik steht jetzt so, daß die Einen sagen: es gebe im Grunde gar keine Enharmonik, denn Töne wie Fis und Ges seien thatsächlich gleich und jede Tonverwechslung sei hierin frei zu geben. — Die Anderen (auf deren Seite ich ebenfalls meinen Standpunct einnehme) sagen: die Unterschiede solcher Töne, wie Fis und Ges, sind da; diese Töne sind nicht identisch, sondern sie liegen harmonisch-begrifflich um 18 Glieder im System auseinander. Während nun Einzelne anzunehmen scheinen, Enharmonik sei eine mehr oder minder verwerfliche harmonische Begriffstäuschung, die man ganz vermeiden müsse, meine ich und mit mir Viele, daß die Täuschung dabei nur ein nebensächliches, zufälliges und nicht beabsichtigtes Moment ist, daß man in der enharmonischen Modulation nur die denkbar weiteste Sprungmodulation zu begreifen habe, die man (nach Vorgang maßgebender Meister) frei gestatten, aber nicht zu viel und nicht ohne ideellen Grund anwenden müsse. Also nicht, um blos eine modulatorische Kühnheit zu produciren, soll man enharmonisiren: sondern wenn die Phantasie an dem goldenen Ideenfaden ihres inneren Singens, aus reinem schöpferischen Zuge (nicht aus Tendenz), durch das Enharmoniegebiet schwebt, soll man dem Zuge Folge geben: denn so wird der logische Gedanke (dessen Walten man besser fühlt als in den Noten beweisen kann) das äußerlich Entlegene geistig-organisch verbinden.

Aus Dresden.

Ohne Ihren Correspondenten in seinem Rechte schmälern zu wollen, geehrter Herr Redacteur, erlaube ich mir doch ausnahmsweise, von einem großen Eindrucke gedrängt, heute den Berichterstatter zu spielen, und Ihnen von einer Aufführung des „Tannhäuser" zu erzählen, — welche es vermochte, die gerechte Indignation über das Pariser Publicum in menschlich-

erbarmungsvolles Mitleid zu verkehren. Sicherlich werden bisher wenige Aufführungen des großen Werkes einen solchen durchaus dramatisch belebten, in scenischer Hinsicht stets interessirenden Eindruck gewährt haben, als die am 9. d. Mts. hier stattgefundene. — Erinnerungen an die Wagner'sche Zeit fehlen nicht allein mir, sondern auch den Meisten, welche über den „Tannhäuser" geschrieben, und nur sie vermöchten wahrscheinlich einen Pendant zu gewähren zu dem poesievollen, unvergeßlichen Eindruck, welchen das seltene Kleeblatt Johanna Wagner, Mitterwurzer und Schnorr v. Carolsfeld in meiner Seele zurückgelassen. Die Leistungen der beiden erstgenannten Namen sind in d. Bl. oft mit gebührender Bewunderung erwähnt worden. Die Darstellerin der Elisabeth, welche dem Vernehmen nach gedenkt, sich ganz dem recitirenden Drama zuzuwenden, nehme den Dank der Dresdener dafür in Empfang, daß sie der Stadt, wo sie zur großen Sängerin sich entfaltet, die letzten Blüthen ihrer gesanglichen Thätigkeit dargebracht, daß sie in der Rolle Abschied genommen hat, welche ihr bewundernswürdig-erhabenes, von echt deutscher Weiblichkeit verklärtes Spiel zu einer der im edelsten Sinne liebens- und verehrungswürdigen Gestalten geschaffen. Die herrliche Mimik während des Einzuges, während des Sängerkrieges, — die erhabene Tragik ihres Spieles im zweiten Finale gewährten auch diesmal den poesievollsten Eindruck; — das Stimmmaterial aber schien keineswegs derart gelitten zu haben, daß eine Nothwendigkeit für den Wechsel der dramatischen Bethätigung vorläge. — Mitterwurzer, der in Wahrheit unvergleichliche Wolfram, ist in dieser Rolle stets der Alte, — er erfrischt, erhebt und ergreift nach wie vor durch seine echt männliche und dabei doch so außerordentlich zarte Auffassung einer Rolle, welche von so manchem Sänger zu einem weinerlich-sentimentalen Zerrbilde gestaltet wird. Besonders angenehm war für uns, die Befürchtung, er möge diese Partie aufgeben, verschwunden zu wissen; denn in der That ist kein Sänger vielleicht jemals vom großen Publicum so undankbar behandelt worden, als dieser große Künstler; in der That weiß auch die Welt kaum von irgend einer dramatischen Größe so Wenig, wie von Mitterwurzer, dessen stetige, ausdauernde und verständnißvolle Verehrer fast nur in den beiden ersten Städten des sächsischen Königsreiches zu finden sind. Vielleicht verstatten Sie mir in Kurzem einmal ein Gesammtbild dieses echten Künstlers zu entwerfen, und damit nach meinen schwachen Kräften eine Schuld abzutragen, welche leider schon zu lange Zeit eine Schuld geblieben ist. — Denn, was mich für heute zu einem Berichte treibt, ist die geniale Leistung eines Sängers, den wir in wenigen Jahren vom allgemeinen Bewußtsein zu den ersten der Nation gerechnet wissen dürften, die Darstellung des Tannhäuser durch Ludwig Schnorr v. Carolsfeld. — Schon der Umstand, daß dieser noch so jugendliche Künstler in Dresden und Hannover eine Rolle mit großem Beifall geben konnte, — welche für viele der Hörer bereits mit den Namen Tichatschek oder Niemann identificirt schien, spricht jedenfalls für die Bedeutsamkeit seiner Leistungen. Aber trotz großer Erwartungen mußte ich mir gestehen, total überrascht zu sein, von dieser tiefinnerlichen, in aller Hinsicht verständnißvollen, fein durchdachten Auffassung der so schwierigen, so anstrengenden, so viel Steigerung bedürfenden Partie des Tannhäuser. — Bereits der Lohengrin des Darstellers, welcher seine hiesige Bühnenthätigkeit eröffnete, mußte allgemein die Theilnahme des Publicums wachrufen und zuwenden; eine geistige Beherrschung der schwierigen Gestalt sprach aus allen Theilen der Leistung. Etwas ans Uebermensch-liche streifend, läuft die Gestalt des Graal-Ritters gewöhnlich Gefahr, kühl zu lassen, einen zu objectiven, unnahbaren Eindruck zu gewähren, und in Folge dessen mehr gesungen als gespielt zu werden. Hier aber fanden wir Beides in schöner Vereinigung. Im ersten Acte noch die an Kälte streifende Unnahbarkeit festhaltend, im zweiten durch den einschleichenden Schmerz über Elsas erwachende Zweifel schon menschlich näher tretend, im dritten ganz Mensch geworden im Gefühl der irdisch beglückenden Liebe, und auch ganz erschüttert, gebrochen durch den Verlust derselben, bot diese Darstellung eine seelische Steigerung, welche unser Vertrauen auf Kommendes rechtfertigen mußte. Es folgten Opern, in welchen Schnorr seine gesanglichen Vorzüge hauptsächlich zu entfalten Gelegenheit hatte, wie „Tell", „Trovatore", „Freischütz" u. a. Mit einer sehr wohlklingenden, ausgiebig starken Stimme von etwas dunklem Klange und großem Schmelz bei zarten Stellen begabt, erfreut derselbe durch eine sehr vorzügliche Schule und die unzweifelhaftesten Kennzeichen einer seltenen, fein musikalischen Bildung. In letzterer Hinsicht dürfte er sogar manchen Musiker übertreffen; überraschend ausgebreitet erscheint die specifisch musikalische Intelligenz des Künstlers, die näher kennen und schätzen zu lernen oft Gelegenheit geboten wurde. — Augenscheinliche, auch offen bekannte Vorliebe spricht sich in seiner Darstellungsweise aber für die Wagner'schen Musik-Dramen aus, und schon dieser Umstand wird Ihnen ein genaueres Eingehen auf seine Leistungen in Ihrem Blatte gerechtfertigt erscheinen lassen. Zurückgewendet zum „Tannhäuser", möchte ich die Verkörperung dieser Gestalt als die Krone des bisher von Schnorr Dargebotenen bezeichnen. Und besonders die Betonung einer Seite, welche von dem Berichterstatter des Dresdener Journals ebenfalls als bedeutend und wesentlich charakteristisch erkannt worden, die Betonung des wechselvoll bewegten, bald überfreudig stürmischen, bald schmerzzerrissenen Gemüthes war es, welche der Partie einen so ganz neuen, originellen Reflex gab, wenn auch Wagner seinerseits hinreichend genug gethan hat, die Augen des Sängers darauf hinzulenken. Die erste Scene bereits, welche leider durch das fehlende D moll-Duo eine auch schon früher beliebte störende Einbuße erlitt, zeigte diesen Tannhäuser in voller Klarheit. Die beiden Theile in den Versen des Preisliedes erschienen scharf geschieden, bis zum Versinken der Venus steigerte sich das Wachsen der leidenschaftlichen Freiheitssehnsucht. Und dann die beginnende Zerknirschung beim Vorüberziehen der Pilger! Und gleich darauf wieder der von Wagner so echt poetisch empfundene jähe Umschlag zum seligsten Jubel nach Nennung des Namens Elisabeth! Alles gelangte zu plastisch schöner Verlebendigung; nirgends war Unklarheit, nirgends war Uebertreibung in den Bewegungen zu sehen und die Stimme prädominirte dabei in dem F dur-Septette wenn auch nicht mit Tichatschek'scher Macht, doch in hinreichender erforderlicher Fülle. Besonders bedeutend gestaltete sich jedoch der Eindruck des zweiten Actes und ist mir in der That erst durch Schnorr klar geworden, wie Tannhäuser diesen Theil des Werkes durch ein bewegtes wechselndes Spiel uns noch weit näher bringen, noch weit ergreifender machen kann, als wir bisher vermutheten. Den Anfang übergehend, wende ich mich sogleich zum Sängerkrieg. „In vollen Zügen trink' ich Wonne" wurde wol kaum noch so verständnißvoll vorgetragen; man empfand, wie selbstverständlich Tannhäuser seine Auffassung erschien, wie er verwirrt fast eine Minute stehen bleiben konnte, sich von dem Beifallsmangel der Anwesenden zu überzeugen. Man begriff ferner, wie er, gereizt durch die Theil-

nahmlosigkeit, immer heftiger werden, die eigentliche Aufgabe fast vergessen konnte, nur seine innerste Meinung geltend machen mußte und erst beim verzückten Anschlagen des Venusliedes wieder zum Sänger ward. Unterstützt durch Mitterwurzer's gerade hier so einzige Auffassung des Wolfram, brachte der Sänger ergreifendes Leben, Abwechslung, gewaltige Aufregung in den ganzen Vorgang. Sehr vortrefflich gestaltete sich ferner der Uebergang von der Verzückung in die Zerknirschung; wäre auch wünschenswerth erschienen, daß der gewaltige Ausbruch: „Weh mir Unglücksel'gem" etwas mehr hervortrete, so genügten doch meine Leipziger Erinnerungen, den Mangel jeder Uebertreibung an dieser Stelle freudig zu begrüßen. Letzteres gilt auch vom letzten Acte, in welchem die Darsteller Eins zu häufig vergessen, daß eine Erzählung, wenn auch noch so lebendig vorgetragen, eben eine Erzählung und kein Erlebniß ist, und bei einzelnen Stellen wie „rief ich an" fast stets die Grenzen der Schönheit überschreiten. Wie die berühmte Scene wirksam und schön zugleich dargestellt werden könne, hat Schnorr gezeigt; ebenso wie die wirklich extravagante Leidenschaft erst mit den Worten „Dahin zog's mich" beginnen und von hier an allerdings fort und fort bis zum Zusammenbruche gesteigert werden müsse. Der Tod wirkte ergreifend, — das unbegreifliche Wegbleiben des jüngeren Pilgerchores, welcher das Wunder erklärt, wußte der Künstler durch ein hastig-inbrünstiges Ergreifen des grünenden Stabes zu paralysiren, und somit das erschwerte Verständniß wenigstens mimisch zu ermöglichen. So viel über diesen Abend. Hoffentlich wird auch Ihnen, Herr Redacteur, bald der Genuß werden, die Bekanntschaft mit Schnorr's Tannhäuser zu machen, — wünschen möchte ich, daß Sie Gelegenheit hätten, überhaupt das hiesige Ensemble und die vorzügliche Aufführung genießen zu können. F. D.

Aus Berlin.

Mit diesem April-Bericht, der einen kleinen Ueberläufer in den Mai hat, ist unsere Concertsaison endlich in das Stadium der Ruhe getreten. Der Harfenvirtuose John Thomas aus London gab, unterstützt von seiner Braut, Frl. Artot, im Saale der Singakademie ein stark besuchtes und außerordentlich beifällig aufgenommenes Abschiedsconcert. Letztere sang ihre stets zündenden Bravourstücke als: die Rode'schen Variationen, den Arditi'schen Walzer &c. nicht nur wie immer wahrhaft musterhaft, sondern that auch Alles, um sich durch Liebenswürdigkeit und Decenz interessant zu machen. Hr. Thomas entfaltete so viel von seiner Virtuosität, als es durch seine undankbar von ihm componirten Compositionen nur immer möglich war. Specielleres über sein Harfenspiel haben wir schon berichtet. — Im letzten Abonnement-Concert brachte Hr. Musik-Dir. Radecke außer der neunten Symphonie von Beethoven noch eine neue Ouverture zu „Medea" von dem talentvollen, R. Schumann verwandten Tonkünstler Woldemar Bargiel zur Aufführung. Diese Ouverture, neu und kühn angelegt, ist in ihren Einzelheiten mit spielender Gelehrtheit und überraschenden Geniezügen ausgeführt. Aus der fein pointirten Instrumentation gucken der sinnige, edle Weber und der effectmeisterliche Meyerbeer hervor, ein Lob, welches wir dem jungen Tonsetzer nicht vorenthalten wollen. Ueber die neunte Symphonie haben wir vor Jahren unsere Ansicht in d. Bl. ausführlich niedergelegt. Nur dies wollen wir hierbei bemerken, daß der Sieg mit diesen weniger colossalen Tonmitteln unter Radecke's tapferer Führung zuletzt über unseren Häuptern emporschmetterte, gleich dem Jubel einer gewonnenen Völkerschlacht. Opferduftig wallt der Wechselgesang der Damen Scharnke und Leo und der HH. Otto und Betz über das reizendste, wenn auch melodisch schwierige Gewinde des Instrumentalpartes hin und erhebt sich zum chorisch rauschenden Vollgesange, der begeisternden Nähe der Musen dargebracht. Wir gestehen, diese Symphonie (von der Liebig'schen Capelle) lange nicht so mit Ueberwältigung aller Vocal- und Instrumentalschwierigkeiten gehört zu haben. Wenn das G moll-Concert Mendelssohn's, welches Frl. Sara Magnus vor mehreren Wochen in ihrem eigenen Concerte so vorzüglich gespielt, diesmal auf uns nicht den gewünschten künstlerischen Eindruck ausübte, so mag das zu schnelle Tempo und der größere Raum daran Schuld tragen. Dessenungeachtet war der große Beifall ein gerechter. Außerdem sang Frl. Scharnke noch zwei Lieder von Reinecke. — Unser thätiger Musik-Dir. Jul. Schneider führte zum Besten der Erwerbschule mit seinem ausgezeichneten Gesangsinstitute und der königl. Orchesterclasse in der Garnisonkirche Haydn's „Schöpfung" auf. Die Ausführung der Chöre und der meisten Soli war musterhaft. Wir gestehen offen, dieses Institut mit solcher Präcision und Feinheit in der Auffassung noch nicht singen gehört zu haben. Frl. Ther. Schneider's Sopran, wie Hrn. Otto's Tenor waren durchweg edel und wohlthuend. Hr. Zschiesche erinnerte uns mit seiner Baßpartie an seine Blüthezeit und Frl. Weber gab sich wenigstens Mühe, nach Kräften mitzuwirken. Die Kirche war recht besucht. — Der Violinvirtuose Hr. Heinrich de Ahna, Bruder unserer Sängerin und Schüler Mayseders, bewährte sich unter Beifall im Arnim'schen Saale als ein mit Talent begabter Geiger, der mit bedeutender Technik auch zumeist eine leichte und anmuthige Bogenführung und einen schönen aber kleinen Ton entwickelte. Wenn auch in dem Mendelssohn'schen Concerte nicht Alles nach Wunsch zu Gehör kam und die G dur-Romanze Beethoven's eine anti-Beethoven'sche Auffassung erlitt, so spielte er doch die schwierige Sonate: „Le trille du diable" von Tartini mit allen gediegenen Mitteln der Virtuosität. Die Orchesterbegleitung unter Concert-M. L. Ganz' Leitung war aber mehr wie mittelmäßig. Frl. de Ahna sang Schumann's „Frühlingsnacht" und Weber's „Mädchen an das erste Schneeglöckchen", wie das Schubert'sche „Ave Maria" mit gefühl- und klangvoller Stimme. Zu dem letzten Liede hatte Hr. Kammermusikus Grimm eine Harfenbegleitung arrangirt, die derselbe unter großem Beifall mit künstlerischer Vollendung ausführte. Hr. Woworski sang zwei Lieder von Mendelssohn und Schlottmann mit sehr angegriffener Stimme. Hr. Golde bewährte sich durch den Vortrag des Capriccio brillante Op. 22 von Mendelssohn als gediegener Clavierspieler. Ein Schüler unseres bedeutendsten Orgelvirtuosen und ausgezeichneten Contrapunctisten A. Haupt, Hr. Paine aus Portland in Nordamerika, hatte vor seiner Abreise nach Amerika ein Orgelconcert veranstaltet, in welchem er Piècen von Seb. Bach, Mendelssohn, Thiele und von sich selbst mit der staunenswerthesten Technik vortrug. Seine Pedalfertigkeit und Sicherheit, wie seine Reinheit im Spiel dürften nicht oft wieder so vorkommen. Er benutzte das herrliche Orgelwerk der Parochialkirche zu diesen Vorträgen. Als Componist steht er hinter dem Virtuosen zurück. Seine Variationen über Haydn's „Gott erhalte Franz den Kaiser" zeugten zwar von Talent, hatten aber doch im Ganzen noch nicht die musikalische Reife eines auf eigenen Füßen stehenden Componisten. — Die Aufführung des hier noch nicht

gehörten Oratoriums von Händel: „Joseph und seine Brüder" durch die Singakademie war in chorischer und instrumentaler Beziehung eine mittelmäßige. — In einem Wohlthätigkeitsconcerte (Saal des Englischen Hauses) brachte Hr. Musik-Dir. Radecke eine von seinem Bruder Rudolph Radecke für Piano und Violoncell componirte viersätzige Sonate zur Aufführung, die von Hrn. Robert Radecke und Dr. Bruns sehr correct und sauber gespielt wurde. Diese Sonate ist in vier Sätzen, namentlich aber im zweiten und dritten, gut gearbeitet. Jeder einzelne Satz trägt, wäre die Monotonie des anhaltenden und vielen Moll und die öfters absichtlich herbeigezogene Imitation in den beiden Instrumenten vermieden worden, wenn auch nicht ein Original-, doch ein charakteristisches Gepräge. Nur fehlt dem ganzen Werke der einheitliche Grundgedanke, die organische Verbindung, welche Stücke unumgänglich nöthig sind, soll anders der Hörer statt der einheitlichen Idee nicht aphoristische Einzelsätze und Einzeleindrücke empfangen. Jedenfalls aber hat der Componist dieser Sonate bewiesen, daß er ernste theoretische Studien gemacht hat und contrapunctisch und canonisch zu schreiben versteht. Hr. Robert Radecke spielte außerdem ein Nocturne und eine Etude von Chopin mit wohl anzuerkennender Meisterschaft. Ebenso erfreute Hr. Dr. Bruns die Hörer durch Violoncell-Variationen von Franchomme. Gediegene und bedeutende Technik, wie ein voller, markiger Ton sind die hervorragenden Eigenschaften dieses Künstlers, der sich bescheidener Weise immer nur als Dilettant gerirt. Die Geschwister Miß Barnett und Frl. Nanitz unterstützten das Concert durch Gesangsvorträge von Händel, Meyerbeer, Schubert, Schumann und Rob. Radecke. Ein Quartett für Piano, Violine, Viola und Violoncell von R. Schumann konnten wir nicht mehr hören.

(Schluß folgt.)

Aus Dresden.

(Schluß.)

Eine Soirée des Hrn. Thomas, Harfenvirtuos aus London, bot hauptsächlich durch Mitwirkung der Frl. Desirée Artot reichen Genuß. Es hatte dieselbe „Una voce" aus dem „Barbier", die Othello-Romanze, Rode's Variationen und Arditi's „Il Bacio" zu ihren Gesangsvorträgen gewählt. Sie zählt zu den bedeutendsten Sängerinnen der Gegenwart und theilt als Schülerin der Viardot-Garcia alle die Vorzüge und Mängel der neueren französisch-italienischen Schule; zu letzteren rechnen wir das Bestreben, in der unteren Stimmlage ein Tonvolumen zu erzielen, welches sich gegen die mittlere, statt sich mit ihr zu verbinden, gewaltsam abhebt. Hoffentlich wird diese Geschmacksrichtung, welche große Sängerinnen angeregt haben und welche das Publicum fast gebieterisch theilt, auch wieder einmal verlassen werden. Die Stimme der Frl. Artot hat, ohne gerade allzusehr mit süßem Wohllaut gesättigt zu sein, eine ungemeine Frische und Gesundheit und ist derart ausgebildet, daß sie den höchsten Anforderungen des Coloraturgesanges gerecht wird. Neues in Cadenzen, Verzierungen und Manieren ist uns nicht aufgefallen; die Erinnerung an frühere Gesangsgrößen erlitt keinerlei Einbuße. Angenehm hat es berührt, daß sich Frl. Artot in der Ankündigung als „vom Victoriatheater in Berlin" repäsentirte und somit auf Paris, London oder Petersburg zu ihrer Empfehlung verzichtete. Hr. Thomas ist wahrscheinlich der erste jetzt lebende Harfenvirtuos, dem für seine vollendeten Leistungen die ungetheilteste Aufmerksamkeit zutheil wurde. Es wäre im Interesse des Künstlers die Anzahl seiner Vorträge in einem Concert zu beschränken (hier waren es acht Nummern); der Harfe ist es unter keinerlei Umständen auf die Dauer möglich, einem wenn auch nur leisen Gefühl der Monotonie Einhalt zu thun. Hr. Thomas trug Compositionen von Parish-Alvars und eigene vor, und es waren dieselben natürlich dem Instrumente sehr angemessen, nicht so die Variationen von Händel für Clavier, welche ebenfalls ausgeführt wurden. Das Concert war eins der besuchtesten der Saison. — Eine recht schätzbare Bereicherung des Programmes wurde zwei anderen Concerten durch Mitwirkung der Damen Marie Wieck, Katharina Lorch, Louise Wölfel und Franziska Hanekam (sämmtlich Schülerinnen unseres pädagogischen Veteranen Hrn. Frdr. Wieck) zutheil, indem sich dieselben zu zwei-, drei- und vierstimmigen Gesängen für Frauenstimmen vereinten. Es wurden: „La charité" von Rossini, „Mährchen" von Möhring, „Leise zieht durch mein Gemüth" von Frdr. Reichel, Terzett aus „Tell" und Curschmann's „Blumengruß" vorgetragen. Selten wird es sich fügen, daß Sängerinnen, aus einer Schule hervorgegangen und mit gleicher Sorgfalt ausgebildet, zu einem solchen Ensemble zusammentreten. Welcher Vortheil das ist und welche schöne Wirkung dadurch zu erreichen ist, liegt auf der Hand. Der sicheren und correcten Ausführung einte sich echt künstlerischer Vortrag. Zwei fugirte Vocalismen für zwei Soprane a capella von Nicolo Porpora (Manuscript der hiesigen königl. Privatsammlung), welche die Damen M. Wieck und C. Lorch vortrugen, setzen viel musikalische Bildung voraus und bieten vielfache, jedoch genußspendende Schwierigkeiten. Die Fortschritte, welche Frl. C. Lorch seit ihrem letzten Auftreten gemacht hat, sind erheblich, sie documentirte dieselben durch größere Solovorträge. Voraussichtlich werden Sie noch mehr von ihr hören.

Paolo.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Sonntag den 12. Mai hatte der Riedel'sche Verein wieder eine seiner Aufführungen in der Thomaskirche veranstaltet, und zwar diesmal ausschließlich von Werken lebender Tonsetzer. Wir fühlen uns an dieser Stelle nicht veranlaßt, in das oft gehörte Klagelied über Verfall der Kirchenmusik einzustimmen; die rein musikalische Ausbeute in diesen Tonstücken ist uns als durchweg beachtenswerth erschienen, und wer trotz der gebotenen künstlerischen Gaben etwa das Wesen einer abgeschlossenen Kirchlichkeit, jene specifische Kirchenluft einer früheren Zeit, darin vermissen sollte, möge bedenken, daß andere Zeiten auch andere Sitten — und andere Wünsche bringen. Den Ausführenden gebührt jedenfalls noch eine besondere Anerkennung, daß sie auch diesen ursprünglich der Tendenz des Vereins fernliegenden Werken ein so reges Interesse, so ausdauernden Fleiß zugewandt haben. Das trefflich angeordnete Programm bot in nachstehender Reihenfolge:

1) „Frohlocket mit Händen“, achtstimmige Motette für zwei Chöre a capella von Georg Vierling; 2) Adventlied und 3) Begräbniß Christi (Beides Manuscript), Melodie und Harmonie (vierstimmig) von Julius Klengel; 4) „Psalm“ nach der italien. Uebersetzung des Diodate für eine Sopranstimme mit Begleitung (Manuscript) von Ferdinand Hiller; 5) Salve, Regina, achtstimmig für zwei Chöre a capella von Robert Papperitz (wurde bei dieser Gelegenheit mit einem Salve Salvator-Texte gesungen); 6) „Wohlauf, wohlan zum letzten Gang“, geistliches Lied für gemischten Chor (vierstimmig) aus Op. 10 von Christian Fink; 7) Die Seligkeiten, für Bariton-Solo, gemischten Chor und Orgelbegleitung von Franz Liszt; 8) Kyrie, für vier Chor- und Solostimmen (Op. 15) a capella von Robert Franz. Der Hiller'sche Psalm, der sich durch Reichthum an Einzelgedanken, weniger durch Stimmung im Ganzen auszeichnet, wurde von Frau Dr. Reclam mit gewohntem Verständniß gesungen. Ausgezeichnet war Hr. v. Milde im Bariton-Solo des Liszt'schen Tonstückes. Er brachte den (bei großer Einfachheit!) seelenvollen Inhalt zu hoher Wirkung und bewies an sich und an dem Werke, wie auch heute noch eine Empfindung, die sich nicht gewaltsam in entfernt liegende Zonen verirrt, die wahr und ungekünstelt aus dem Inneren strömt, ihren entsprechenden Ausdruck finden, und ebenso des entsprechenden Eindrucks nicht verfehlen kann. Liszt's „Seligkeiten“ sind religiöse Musik, wie sie unsere Zeit fordert, und sie dürfen darum stets des unmittelbaren Erfolges gewiß sein. — Die Ausführung der Chöre in sämmtlichen Werken legte übrigens auch diesmal wieder von dem hohen Standpuncte des Vereins Zeugniß ab. Am besten gelangen die Chorsätze des Liszt'schen Werkes. Trefflich gingen auch bis auf wenige Schwankungen der Zwischenstimmen das reich gearbeitete, nur zu gedehnte Salve regina von Papperitz, die schlichten Choräle und das geistliche Lied von Klengel und Fink. Dagegen hätte das Franz'sche Kyrie mehr Geschlossenheit und Energie der Einzelstimmen, mehr Zusammenhalt des Ensembles, und das frische Vierling'sche Werk eine correctere Ausarbeitung an manchen Stellen des ersten Satzes vertragen. Die Orgelbegleitung hatte diesmal Hr. Organist Höpner übernommen.

Leipzig. Die italienische Oper des Hrn. Merelli führte uns im Verlaufe ihres Gastspiels zwei Verdi'sche Erzeugnisse: „Trovatore“ und „Traviata“ vor. Nachdem wir bei dieser Gelegenheit überhaupt zum erstenmale Bekanntschaft damit gemacht, wollen wir nicht bedauern, daß unsere hiesige Direction nicht ebenfalls schon früher ihre Kräfte daran gewendet. „Trovatore“ hat hochleidenschaftliche Momente, wirklich geniale Züge, die aber in einem Walde von Abgeschmacktheiten zerstreut liegen; „Traviata“ ist eine Copie der Auber'schen Spieloper, ohne durch französische Noblesse für zahllose Spielereien und Dummheiten zu entschädigen. Beide Werke wurden recht gut dargestellt. Frl. Trebelli wußte im „Trovatore“ die Zigeunerin mit treffenden Farben auszustatten, und ihr Gaston in „Traviata“ war eine auch im Spiel höchst liebenswürdige Leistung. Von sonstigen Mitwirkenden heben wir das Debut von Mad. Zephire Calderon als Violetta in „Traviata“ hervor. Die nicht unbegabte, leidenschaftliche Dame war aber leider so heiser, daß ihr die höheren Töne vollständig versagten; wir verweisen im Uebrigen auf die treffende Charakteristik unseres Brüsseler Correspondenten in voriger Nummer.

Leipzig. In diesen Tagen feierte das hiesige, jetzt unter Musik-Dir. Welcker's Leitung stehende städtische Musikcorp sein 50jähriges Jubiläum. Die ursprünglichen Stifter, 7 an der Zahl, hatten ihre musikalische Bildung der militairischen Bildungsanstalt zu Annaburg verdankt; sie bildeten damals zuerst eine Blasharmonie-Musik, später wurde jedoch Verstärkung nöthig. Der letzte von den Stiftern ist im Jahre 1855 als Pensionär gestorben, dagegen sind mehrere der noch mitwirkenden Mitglieder schon nahe an 40 Jahre thätig gewesen.

Aus **Wien** vom 9. Mai berichtet die „Presse“: „Richard Wagner ist heute in Wien eingetroffen und wird mehrere Tage hier verweilen. Ihm zu Ehren hat die Direction des Hofoperntheaters für den 12. Mai die Oper „Lohengrin“ zur Aufführung bestimmt. Morgen und übermorgen finden in Anwesenheit des Componisten zwei Theaterproben statt, um allenfallsigen Wünschen Wagner's zu entsprechen. Für die Dauer seiner Anwesenheit hat ihm die Direction des Hofoperntheaters eine Loge zur Verfügung gestellt. Die Anwesenheit Wagner's bezweckt namentlich die Kenntnißnahme der hiesigen Gesangs- und Instrumentalkräfte, um sodann seinen „Tristan und Isolde“ für das Hofoperntheater, woselbst er zur Aufführung kommen soll, einzurichten. Im Laufe der nächsten Woche soll auch „Tannhäuser“ und „Der fliegende Holländer“ in Scene gehen. Bekanntlich hat Wagner seine ersten musikalischen Studien in Wien gemacht.“

Wien, 11. Mai. Schon längst war hier der einhellige Wunsch einer Aufführung des Shakespeare-Mendelssohn'schen „Sommernachtstraums“ auf offener Scene und unter vereinter Mitwirkung unserer beiden Hofbühnenkräfte laut geworden. Man war der unseligen Halbheiten in den bisherigen Darstellungsweisen dieses nach zwei Richtungen auseinandergehenden Meisterwerkes gründlich satt. Der in das Prokrustesbett eines mittelmäßigen verbindenden Gedichtes eingezwängte und in den Concertsaal herübergeschmuggelte Shakespeare und Mendelssohn wollten uns in so schiefer Stellung niemals recht behagen. An den früheren Aufführungen des „Sommernachtstraumes“ von der Scene herab war allerdings der mimisch-declamatorische Theil mit großer Wirkung betont. Die musikalische Hälfte erlag dagegen stets dem Drucke einer wahrhaft erbärmlichen Wiedergabe. Diesem zwiefachen Verhängnisse ist endlich gesteuert worden. Die – wenigstens dem äußeren Rufe nach — längst bewährte Garde unserer Hofschauspielmitglieder wurde mit der Durchführung des dichterischen Stoffes betraut. Den Trägern unserer Hofoper wurde dagegen die Lösung der musikalischen Aufgabe überantwortet. Jedermann war über die Kunde eines solchen Umschwunges hocherfreut. Man hegte bedeutende Erwartungen von dem Erfolge einer solchergestalt geträumten Mustervorstellung. Doch minder günstig war ihr Ergebniß. Seltsamer Weise lag aber diesmal der wunde Fleck des Ganzen eben in der voreiliger Weise als unübertrefflich erwarteten Bewältigung des dramatischen Theils. Entschieden besser, obgleich nicht vollständig, glückte die Lösung des musikalischen Problems. Unsere Hofoperncapelle leistete in technisch-virtuoser Beziehung ganz Vortreffliches; zwar gab es einige bedenklich überstürzte Tempi, so in der Ouverture, im Scherzo, im Notturno, ja selbst in einigen der melodramatischen Partien. Daran trägt aber blos der in solcher Hetzjagd sich in neuerer Zeit sehr gefallende, sonst ganz verständige Dirigent, Hr. Capell-M. Dessoff, die unverantwortliche Schuld. Frau Dustmann sang die kleinen, reizenden Gesangssolostellen ganz meisterhaft. Weniger genügte der zweite Sopran Frl. Hoffmann. Mit kühler Correctheit ist's bei solcher Musik nicht gethan. Auch hat das rohe Betonen der anmuthigen Elfenchöre sehr störend gewirkt. Derselbe Tadel trifft die durchaus geschmacklose Ausstattung. Zum Ueberflusse wurde auch der musikalische Theil durch die anstandswidrige, unkünstlerische Unruhe der Zuhörer, namentlich während der Zwischenacte, in seiner Wirkung so empfindlich getrübt, daß fast alle feineren Tinten der Mendelssohn'schen Musik durch lautes Reden, Auf- und Niedergehen der Leute, vollends aber durch das unleidliche Klappen der Sitze beinahe spurlos verdrängt wurden. So war denn mit dieser Vorstellung weder für das Gedicht, noch für das Tonwerk etwas Rechtes gethan. In beiderseitigem Hinblicke müßte es denn hinkünftig ganz anders werden, soll anders die beabsichtigte Wirkung zu Tage kommen. — Unsere Stadtoper brachte seither nur leidige Wiederholungen längst gehörter Dinge. Mein ceterum censeo: es lasse sich nichts Geistloseres, Philisterhafteres denken, als das Repertoir unserer Hofoper seit Eckert's Abgange, bleibt denn nach wie vor noch immer aufrecht. Ich schrieb Ihnen vor Längerem von der Beigabe eines artistischen Beiraths an den nach jeder künstlerischen Richtung gänzlich unzurechnungsfähigen jetzigen sogenannten Lenker unserer Hofoper, Hrn. Matteo Salvi. Es hat nicht lange gewährt, so ist der emancipationsdurstige Fremdländer der ihm aufgedrungenen deutschen Vormundschaft, diese letztere aber auch ihres bildungsunfähigen Mündels von ganzem Herzen satt geworden; und der octroyirte Beirath hatte seltsamer Weise an demselben Tage seine unerquickliche Mission wol für immer beendet, an welchem in Oesterreich nach langen, schweren Jahren wieder einmal die Geistessonne des freien, öffentlich-mündlichen Wortes aufgegangen war, und ihre ersten erquickenden Strahlen auf unser Vaterland zu werfen begonnen hatte. Seit diesem Tage blühen mehr als je die schon vergilbt geglaubten Donizetti's, Flotow's, Verdi's. Auch Meyerbeer, Halevy und Verwandtes wird mit großem Eifer gepflegt. — Die vorstädtische Spieloper hat seither zwei Lebenszeichen gegeben. Vor Allem ist Frl. Brenner vom Prager Theater als Lucie von Lammermoor in der gleichnamigen Oper zum ersten Male hier aufgetreten. Hr. Wachtel gab bei diesem Anlasse den Edgar in seiner hinlänglich bekannten Weise. Frl. Brenner ist Coloratursängerin engster Bedeutung. Sobald sie daher dies Gebiet verläßt und in jenes der getragenen Sangweise übertritt, zeigen sich bei dieser Dame allseitige Mängel der Stimme und Schule. — Eine Erscheinung ganz anderer Art ist Frl. Caroline Pruckner. Ich hörte und sah dieselbe jüngst als Madelaine und Frau von Latour im „Postillon von Lonjumeau“. Die genannte Dame verfügt über eine sinnige Darstellungsgabe des dramatischen Elementes. Sie betont das Dichterwort immer klar und in reinstem Deutsch. Jede ihrer Bewegungen giebt sie anmuthig, natürlich und aus eigenem Denken und Fühlen herausgestaltet. Sie lebt ihre Rolle in allen Beziehungen durch und weiß deren Bedeutung in

All' und Jedem ersichtlich zu machen. In ihrer diesmaligen Gesangsleistung war aber leider etwas Unaufgelegtes merkbar. Das Organ klang dünn und gepreßt, die Intonation war großentheils schwankend. Es kommt hierbei freilich so manches Entschuldigende, daher Mildernde in Betracht. Vor Allem war Frl. Bruckner's declamatorisch-dramatische Betonung des Gesanglichen eben so durchreift als belebt. Zudem wirkt ein Stimmcoloß, wie Hr. Wachtel, der Darsteller des Postillons, folglich nächster Rollengenosse der Madelaine-Latour, entschieden beengend auf jedes solch hochbegünstigter Naturkraft nicht vollebenbürtige Stimmorgan. Dazu kommt noch ein durch unausgesetztes Possenspielen vollständig entsittlichtes Orchester und ein fast jedes Zeitmaaß entweder überstürzender oder verschleppender, kurz gänzlich unfähiger Capellmeister, endlich ein noch ungelenker Chor und eine unter aller Mittelmäßigkeit stehende Umgebung von Gesangssolisten, mit selbstverständlicher Ausnahme Wachtel's, dem die Partie des Postillons wie an den Leib geschrieben, und der in dieser, aber auch nur hier, beziehungsweise Vollendetes leistet. Wie ist nun, unter so bewandten Umständen, das gesanglich siegreiche Durchdringen einer mehr von der Schule als von der Natur aus begünstigten Gesangskraft, gleich Frl. Bruckner, möglich? Warten wir denn auch hier die weiteren Leistungen dieser nach wahrhaft künstlerischer Seite ohne Frage reichbegabten Darstellerin ab! — Nun hätte ich mit den seit ungefähr vierzehn Tagen bei uns stattgehabten Opernvorstellungen gründlich aufgeräumt. Meinem in Nr. 19 d. Bl. gegebenen Versprechen zufolge sollte ich jetzt von den letzten Ergebnissen unserer diesjährigen Concertsaison reden. Ich halte es jedoch für passender, diesen Gegenstand in einem abgesonderten Briefe zu behandeln, den ich Ihnen nicht lange vorenthalten werde. Für heute genug. S.

Berlin. In dem am 2. Mai stattgehabten Hofconcerte spielte Frl. Ingeborg Starck Liszt's Rigoletto-Phantasie und Sommernachtstraum-Paraphrase, und erfreute sich der schmeichelhaftesten Anerkennung von Seiten Ihrer Majestäten des Königs und der Königin.

Prag. Auch in diesem Winter wieder gab unser Cäcilienverein im Saale der Sophieninsel vier Concerte, die sich durch treffliche Anordnung der Programme und durchweg vorzügliche Leistungen auszeichneten. Es brachte u. a. das erste Concert, am 7. December 1860: Ouverture zu einem Trauerspiel in C moll, Op. 37, von J. L. Zvonar (Manuscript, zum erstenmale), „Das Glück von Edenhall", für Männerstimmen, Soli, Chor und Begleitung des Orchesters, von Robert Schumann (zum erstenmale), Symphonie A dur von Mendelssohn; das zweite, am 6. Januar d. J. (zum erstenmale): Rossini's Stabat Mater; das dritte, am 28. Februar (sämmtliche Pièçen als Novitäten): Ouverture in C dur (aus den Suiten Nr. 1 für Orchester) von Joh. Seb. Bach, Recitativ und Arie für eine Sopranstimme aus der Matthäus-Passion von S. Bach, Symphonie in D dur von Philipp Em. Bach, Credo aus der hohen Messe von Joh. Seb. Bach; das vierte, am 26. April: Ouverture zu „Faniska" von Cherubini, Sologesang des Engels aus dem Oratorium „Das verlorene Paradies" von A. Rubinstein, vorgetragen von Frl. Mick (zum erstenmal), Scene aus dem Trauerspiel „Die Braut von Messina" von Schiller, in Musik gesetzt für drei Solostimmen, Männerchor und Orchester von Wenzel Tomaschek (ebenfalls zum erstenmal), Symphonie in Es dur von Mozart.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Im Erfurter Theater ist Frau Sophie Förster aus Dresden, überhaupt zum erstenmal auf der Bühne, als Agathe aufgetreten und zwar, trotz merklicher Befangenheit namentlich des Spiels, mit lebhaftem Erfolge. In Breslau gastirt augenblicklich Frl. Luise Nachtigall von Leipzig auf Engagement; sie trat u. a. als Elisabeth in „Tannhäuser" unter großem Beifall auf. An Stelle von Frl. v. Ehrenberg am Leipziger Stadttheater, die als Frau Fluth bei ihrem letzten Auftreten (sie geht ans Hoftheater zu Schwerin) reichen Beifall erntete, tritt die noch jugendliche Sängerin Frl. Ungar. An Stelle des ebenfalls abgehenden Tenoristen Young in Leipzig steht der jüngere Bruder Ander's, dessen bedeutende Stimme gerühmt wird, in Aussicht. Die italienische Operntruppe des Hrn. Merelli, augenblicklich noch in Leipzig, wird im Juni auch in Dresden gastiren, vorher aber, einer Nachricht der Pariser Presse théatrale zufolge, Frl. Trebelli ausscheiden. In Hamburg fand Frl. Artot eine enthusiastische Aufnahme. Von Darmstadt aus wird bedeutend über den Mangel an Tenoristen geklagt.

A. Jaell enthusiasmirt fortgesetzt die Pariser. In seinem zweiten Concert spielte er u. a. mit Armingaud die Kreutzer-Sonate, von Schumann „Warum" und „Am Abend" aus den Phantasiestücken, Chopin'sche und eigene Pièçen. Auch Prof. Marchesi fand bei dieser Gelegenheit wieder außerordentlichen Beifall.

In Freiberg wurde auf Anregung des dortigen Gewerbevereins am 7. Mai unter Musik-Dir. Eckardt's Leitung ein sogenannt historisches Concert gegeben; es kamen Tonwerke aus dem Anfange des 16. bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts, von Spangenberg bis Händel, zur Aufführung.

In Paris macht Wagner's Musik noch immer viel von sich reden. An allen öffentlichen Orten und in allen Salons wird sie fortwährend gespielt, und die Pariser und Pariserinnen kaufen gegenwärtig fast nur noch Compositionen des so viel Verschrieenen. In der ersten Hälfte voriger Woche wurden bei einem Buch- und Musikalienhändler der Rue Rivoli allein fünfunddreißig Exemplare des Tannhäuser-Marsches abgesetzt.

Musikfeste, Aufführungen. In Bielefeld wird am 26.—28. Juli ein norddeutsches Liederfest in noch größeren Dimensionen als vorigen Sommer gefeiert werden. — Zum Nürnberger Sängerfeste haben sich bis jetzt 124 Vereine, darunter auch die Leipziger Liedertafel in ansehnlicher Betheiligung, gemeldet; 98 davon ergeben schon ein Verzeichniß von 2200 Sängern.

Neue und neueinstudirte Opern. Zum Herbst steht in Leipzig eine komische Oper vom Musik-Dir. Engel in Merseburg: „Prinz Carneval" in Aussicht.

Literarische Notizen. Unter dem Titel „Der Tannhäuser in Paris und der dritte musikalische Krieg. Eine historische Parallele" ist von Eduard Schelle (in Leipzig bei Breitkopf u. Härtel) eine Brochure erschienen, die mit großer Einsicht den Vorgang in der Großen Oper und Wagner's Erscheinung überhaupt dem ersten Auftreten und der Compositionsweise Gluck's gegenüberhält. Der Verfasser bemüht sich mit Erfolg, die künstlerische Individualität Wagner's als eine in unserer Zeit in jeder Hinsicht tiefberechtigte darzustellen und schließt seine Betrachtung mit den trefflichen, bezeichnenden Worten: „Der musikalische Styl entsteht, bildet sich, verändert sich mit der Weltgeschichte, und es ist nur das Zeichen des Genies, den Strömungen des politischen Lebens auch auf andern Gebieten rechtzeitig nachzugehen. Wagner's Musik ist die Musik aller Hoffnungen und aller Gefühle des neunzehnten Jahrhunderts, dessen lautester und geheimster Pulsschlag hier empfunden und musikalisch dargestellt ist. Sein Styl ist darum nur der ernste Styl der Geschichte, mit der er zusammen das schöne Vorrecht absolutester Nothwendigkeit genießt. — Die Vorfälle an der Pariser Oper haben uns das gezeigt, und einen neuen Beweis geliefert, wie innig in jetziger Zeit alle wahrhaft künstlerischen Productionen mit dem nationalen Culturleben der Völker verflochten sind. Mag die erlittene Niederlage in Wagner den Menschen aufs Schmerzlichste berühren: dem Künstler hat gerade sie, seinem berühmten und hier beliebten deutschen Nebenbuhler gegenüber, das ehrenvolle Zeugniß eines historischen Erfolgs gegeben. Ob das Ereigniß auf die deutschen Gegner Wagner's zu einer vorurtheilsfreien Beachtung seines Strebens und Leistens zurückwirken wird, weiß ich nicht. Daß aber auf unsern deutschen Dichtercomponisten das berühmte Wort Suards seine volle Anwendung findet, welches dieser einst Gluck zurief: „Vous nous avez donné un opéra national": dieses haben wir, die wir Augenzeugen der Katastrophe waren, im vollsten Maße gefühlt Richard Wagner hat uns in der That zuerst — wenn auch nicht eine deutsche Oper — aber ein nationales lyrisches Drama gegeben."

Die Geschichte der Musik von Dr. A. W. Ambros, auf deren demnächstige Herausgabe in verschiedenen Blättern hingewiesen worden, erscheint im Verlage von Leuckart in Breslau.

Todesfälle. Am 5. Mai ist die Sängerin Madelaine Nottes in Hannover, erst 38 Jahre alt, gestorben. Sie war bekanntlich in Bezug auf Größe der Auffassung und Adel der ganzen künstlerischen Erscheinung sehr hervorragend, lebte aber seit einigen Jahren von der Bühne zurückgezogen.

Intelligenz-Blatt.

Leipzig, den 24. Mai 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 22.
Vierundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Bücher, Zeitschriften.

Franz Müller, Regierungsrath in Weimar, „Richard Wagner und das Musik-Drama." Ein Charakterbild. Leipzig, Heinrich Matthes.

Von der Stätte aus, welche — man kann es mit Fug und Recht sagen — Richard Wagner erst eigentlich die Bahn brach, von Weimar, ist auch das vorliegende Zeugniß über ihn ausgegangen, das eine „Wolke von Zeugen" für ihn aufruft, vorführt und abhört. Wäre Alles das, was man aus dem Munde der ehrwürdigen Denker vernimmt, die in dem, Franz Liszt dedicirten, Buche von Franz Müller ihre mächtige Rede für das Musik-Drama erheben, nicht so natürlich, einfach, wahr und klar, nicht so tief begründet im Wesen der Sache, der es gilt, man müßte des Verwunderns ob der Resultate, die hier zu Tage kommen, kein Ende finden. Dennoch aber bleibt bei dem Ueberblicke der Entwicklung, die auf dem einschlägigen Felde hervortritt, Grund genug übrig zu Ausrufungen der freudigsten Ueberraschung, die ganz unwillkürlich uns entlockt werden, wenn wir alle die einzelnen Ringe sich an einander reihen sehen, welche die festverschlungene Kette des großen Ganzen bilden; wenn die Bausteine vor uns hingestellt werden, die sich zu dem grandiosen Baue wie von selbst zusammenfügen. Zugleich auch kann Nichts auf die Zustände unseres modernen Kunstrichterthums im Inlande und Auslande bezeichnendere Schlagschatten werfen und sie treffender charakterisiren, als eben diese Vorführungen, die wir dem in das Innerste des Gegenstandes eingedrungenen Verfasser zu danken haben. Bekunden schon seine früheren Forschungen auf homogenen Gebieten und speciell seine Schrift über Wagner's „Tannhäuser", seine Aufsätze über dessen „Lohengrin" u. s. w., den ausgesprochenen Beruf dieses Schriftstellers zu derartigen Leistungen: so tritt solche Begabung in diesem seinem neuesten Buche noch viel sichtbarer hervor.

Zwei Hauptbeziehungen sind es, die dem Buche des Verfassers seinen specifischen Werth verleihen: der edel-kräftige und offene Kampf, den er gegen die durch und durch faule, negirende und destructive Kritik kämpft, ein Kampf, so gerecht und gerechtfertigt, wie irgend einer begonnen und ausgefochten worden ist, von unserem Streiter aber mit jenen gestählten Waffen geführt, die den Ausgang nicht zweifelhaft machen können. Die Anklagen, die er gegen das heutige kritische Unwesen vorbringt, die Ruhe und Würde, womit er die Einwürfe und Beschuldigungen der Gegner entkräftet; die Antwort, die er darauf in Bereitschaft hat, eine Antwort ohne Bitterkeit und Animosität, ohne Hörner und Zähne, aber doch durchdringend genug, um die Widersacher zur Besinnung zu bringen und sie aus ihrer Sicherheit aufzuschrecken — das ist die eine Seite, nach welcher diese Schrift vor vielen ähnlichen hervorragt; die andere zeigt sich in der, Eingangs unseres Aufsatzes bereits angemerkten, von dem Verfasser hervorgehobenen und ausgeführten Begründung des Musik-Dramas, wie sie von den gewichtigsten Autoritäten älterer und neuerer Zeit theils blos andeutend, theils in weitgestreckteren Umrissen bezeichnet und gegeben worden ist. Hier vorzugsweise hat der ebenso gelehrte und mit großer Belesenheit ausgestattete, als urtheilsfähige Verfasser Ergebnisse gefunden und in Reihe und Glied gestellt, die alle Versuche, die alte Ordnung der Dinge auf dem ausgetrockneten Terrain der herkömmlichen Oper zu stützen und zu halten, als ein eiteles und vergebliches Beginnen erscheinen lassen müssen.

Ein klares, reines Bild von R. Wagner's künstlerischem Entwicklungsgange stellt Fr. Müller zunächst im Eingange seines Buches vor uns auf, gedrängt, kurz, aber voller Leben und concreter Anschaulichkeit. Wir sehen in dieser präcisen und doch so reichen Schilderung den großen, urdeutschen Geist des Meisters, den sie kenntlich macht, seine Schwingen erst versuchen, dann sie zu seinem Aufsluge in die von ihm geahnten, gesuchten und gefundenen Regionen ausbreiten und erheben. Man komme und lese selbst und vertiefe sich in diese so wahrheitsgetreue und psychologisch-künstlerisch schöne Darstellung, und wer Wagner kennt, der wird freudig ausrufen: Ja, das ist er! und wem sein Bild nur dunkel noch und mangelhaft vorschweben sollte, der wird dann gestehen müssen: So ist mirs näher gerückt!

Was nun in dem ersten Haupttheile des Werkes („Streiflichter") über die Kritik, die Zukunftsmusik, über Mozart und Beethoven gesagt wird — das Alles fällt hierbei voll und schwer ins Gewicht. Das Wort Goethe's von der „zerstörenden und productiven" Kritik (Werke, 1830, Bd. 38, S. 287) ist gleichsam der Faden, an welchem Franz Müller seine

Ausführungen anknüpft; es findet seine Anwendung in Allem und auf Alles, was bis zu Ende des beziehungs- und inhaltreichen Abschnittes über die Koryphäen der Musik und wie die Kritik mit ihnen umgegangen ist, beigebracht wird. Gluck, Mozart und Beethoven treffen wir in ganz gleichem Schicksalsfalle mit R. Wagner an, und dürfen uns nicht mehr wundern, daß es diesem nicht besser ergangen ist, wie jenen. „Es wiederholt sich viel im Leben", giebt der Verfasser zu bedenken, „warum nicht auch im Leben des Künstlers? Bekam ja doch auch Mozart adelige Fußtritte, und zwar wirkliche, von Leuten, deren Name (Graf Arco) durch Mozart ewig fortleben wird. Sollten denn nun nicht vielleicht die oben genannten Männer auch auf ihre figürlichen Backenstreiche sich etwas einbilden dürfen? Die also verfahren, wie jener saubere Graf und jener gewisse Journalist (der, was Referent aus dem Zusammenhange einfügen muß, in der Augsburger Allgemeinen die „Zukunftsmusiker" höhnt, daß sie den Salto mortale zur Basis ihrer ganzen Wirksamkeit erhüben, und der bekanntlich mit geballter Faust und gespreizten Fingern den Angegriffenen, d. h. Männern wie Wagner, Liszt ꝛc., ins Gesicht zu schlagen keinen Anstand nimmt) — nebst etwaigen Genossen — der dort mit Fußtritten, der hier mit Faustschlägen, ehrten und ehren nur die Empfänger, nicht sich. Dies möchte ihnen schon jeder wohlerzogene Knabe gesagt haben und sagen. Man muß in dieser bösen, feindseligen Welt tüchtig zuschlagen, wenn einem geglaubt werden soll, daß auch eine Klinge im Hefte stecke, — sagt Wagner. Dies ist aber ein ritterliches Zuschlagen, ein anderes als das obige. Waffen geistiger Kraft und Ueberlegenheit, geistiger Höhe und Sicherheit führt letzteres nicht ꝛc." Wir enthalten uns aller ferneren Aushebungen aus diesem Kapitel und können nur noch in den Wunsch des Verfassers einstimmen, den er am Schlusse ausspricht: „Gebe Gott, daß jene Schwäche der menschlichen Natur, jene Kurzsichtigkeit des Auges der Gegenwart, die erst dem der Nachwelt die Berechtigung der richtigen Polhöhe für den Stern überläßt, allmälig immer mehr abnehme, immer „sonnenhafter" dieses Auge werde zum wenigstens annähernd rechten Erkennen des Genius in der Zeit, zum Erstarken für den echten Cultus bei lebendigem Leibe. Der Griffel der Kunstgeschichte würde weniger Beschämendes in ihre Blätter einzugraben haben."

Reich an trefflichem Material, und dieses mit unendlichem Fleiße gesammelt, tiefem Erfassen seines geistigen und kernigen Gehaltes geordnet und auseinandergelegt, tritt der andere Hauptabschnitt des Werkes an uns heran, überschrieben: „Rückblick und Umblick." Es ist der Geist und Verlauf der Oper, es ist der glänzende Hinweis auf das Musik-Drama und auf die Stimmen und Zeugnisse, welche die gründlichsten Forscher, die gelehrtesten Kenner, die edelsten Weisen in dieser großen Angelegenheit für dasselbe abgelegt haben, und worauf wir gleich in den ersten Zeilen unseres Aufsatzes aufmerksam machten, was sich da vor uns entwickelt. Wer durch solche Expositionen, wie sie hier anzutreffen sind, nicht von der ebenso vernunft- als kunstgemäßen und von der fortgeschrittenen Bildung der Zeit geforderten Umgestaltung der Oper zu einem menschlich, künstlerisch und ästhetisch wahren Ganzen überzeugt werden kann oder will, — nun, dem muß es überlassen bleiben, mit seinem gesunden Verstande und Gefühle, mit seinem Wahrheitssinne und Kunstgeschmacke sich abzufinden, so gut es eben gehen mag. Aus dem Munde anerkannt geistiger Größen der gebildetsten Völker hören wir die besonnensten, reichsten und gediegensten Ansichten und Urtheile über den hochwichtigen Gegenstand, dem sie ihr Nachdenken gewidmet haben und über welchen sie sich in beredtester Weise auslassen. Wie lange Zeit hindurch sind alle diese Stimmen überhört oder mißachtet worden! Denn sie waren bislang doch in der That beinahe nichts Anderes, als Prediger in der Wüste einer entarteten Kunstrichtung, bis der urkräftige, hohe Geist erschien, der alles Das, was jene Geister gedacht und theoretisch construirt hatten, und noch Größeres, als ihrem Geiste vorschwebte, praktisch gestaltete und in das Leben der Erscheinung rief. Die Männer, die ihre Rede für das Musik-Drama, wie es sein soll, laut werden lassen, heißen: Saint Evremont, Du Bos, Saint Mard, Boileau, La Bruyère, Callières, Gottsched, Muratori, Algarotti, Rousseau, Gluck, Lessing, Wieland, Arteaga, Arnaud, Beaumarchais, Sulzer, Herder, Heinse, Rochlitz, Tieck. Nur den einen Herder wollen wir hier sprechen lassen in einigen seiner goldenen Worte, die uns Franz Müller aus dessen Werken (Zur schönen Literatur und Kunst, 1830, Th. 17, S. 162 ff. Adrastea, 3. Stück) in Erinnerung gebracht hat: „Wo die Oper jetzt stehe, wissen wir; auf dem Kunstgipfel der Tonkunst und Decoration, fast mit Vernachlässigung des Inhalts und der Fabel. Den Operndichter nennt man jetzt kaum; seine Worte, die man selten versteht und die noch seltener des Verstehens werth sind, geben dem Tonkünstler nur Anlaß zu seinen (wie ers nennt) musikalischen Gedanken, dem Decorateur zu seinen Decorationen. Musikalische Gedanken ohne Worte, Decorationen ohne eine anständige Fabel sind freilich sonderbare Dinge; wir denken aber einmal in der Oper reinmusikalisch ꝛc. Wie bedauern wir, zauberischer Mozart, dich in deinen „Cosi fan tutte", „Figaro", „Don Juan" u. s. f., die Töne setzen uns in den Himmel, der Anblick der Scene ins Fegefeuer, wo nicht gar tiefer. Läßt der Tonkünstler sich gar hinreißen, seiner musikalischen Drehbank zu Gefallen, die Empfindungen zu zerstücken, zu kauen, wieder zu kauen, zu cadenziren, — Unmuth erregt er statt Dank und Entzückung in unserer Seele ꝛc. Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen (Händel), der, den Trödelkram wortloser Töne verachtend, die Nothwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und ließ, so weit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, den Worten der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer, und vielleicht eifert ihm bald Jemand vor: daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklangs umwerfe und ein Odeum aufrichte, ein zusammenhängend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Action, Decoration Eins sind." Wie hat Herder in dieser Rede zugleich auch von unserer Zeit, wie auch als vorausschauender Prophet so köstlich wahr gesprochen!

Die nähere Würdigung der Productionen Wagner's in seinem „Lohengrin", „Tannhäuser", „Holländer", Liszt's im Musik-Epos bildet den folgenden Abschnitt des Buches; und der Verfasser hat es auch da verstanden, ein überschauliches Gesammtbild zu geben, frisch-lebendig, charaktervoll und warm. Ihm kam es, wie aus Allem hervorgeht, dabei hauptsächlich und speciell darauf an, den Nachweis zu liefern, wie Beide, Wagner und Liszt, jeder seiner Individualität gemäß, factisch dargethan haben, daß ihre Werke reich an den edelsten und schönsten Melodien sind und „welchen unendlichen Modificationen die Melodie unterworfen werden könne, wenn zu ihr eine bewußt ihr untergelegte Harmonie gesellt wird." Was

außerdem über die absolute Melodie, über Ton- und Wortmelodie gesagt wird, ist der sorgfältigsten Beachtung werth.

Die bekannte Manifestation des Franzosen Hector Berlioz, wie er, Wagner gegenüber, den grausamen Verdacht, ein Zukunftsmusiker zu sein, „nun mit Einem Male abgewälzt und verscheucht hat", wird nebenher vom Verfasser in ihr gehöriges Licht gestellt. Feiner und doch zugleich nachdrücklicher, schärfer, greifbarer hätte die wohlverdiente Abfertigung des Mannes und mit ihm eines guten Theils seiner Landsleute, jener Leute dort in der Seinestadt, vor die der deutsche Genius seine edlen Perlen wirft, — kaum ausfallen können.

Das Schluß-Capitel der Schrift („Der Fortschritt, das Musik-Drama") macht ein ungemein leicht zu überblickendes Resumé der vornehmsten Wahrheiten aus, auf deren Beweisführung es dem Verfasser ankam. Es werde nur die eine Stelle daraus angezogen, wo es heißt: „Man hat Wagner Formlosigkeit zum Vorwurf gemacht, namentlich von der Seite, welche die alte Oper aufrecht erhalten will. Seine Formlosigkeit in ihrem Sinne ist das Abweichen von dem früheren Opernschema; sie hängt mit seinem ganzen System, mit seinen künstlerischen Principien, mit dem geistigen Inhalt seiner Werke zusammen, ist Eins mit ihnen ꝛc. Wagner's Form erwächst von selbst und bedingt sich nothwendig und vollberechtigt aus dem Inhalte des Gedankens und der Handlung, nicht umgekehrt ꝛc. Die Musik hat sich in freier, freudiger Hingebung dem Zwecke des Dramas zu widmen, ohne einen Augenblick aufzuhören Musik, echte Musik zu sein, ohne ihre Gestaltungs- und Wirkungsfähigkeit einzubüßen, ohne aus ihrem Phantasieelemente etwas Anderes, als die undramatischen Auswüchse auszuscheiden, ohne ihren Charakter der Schönheit im Mindesten zu verleugnen, oder zu opfern, ohne in Formlosigkeit auszuarten. Dieses Musik-Drama wird daher, bei aller Einheit seiner Form und seines Gehaltes, auch dem Gesange gerecht bleiben, weil das Gefühlsleben seine eigentliche heimathliche Welt ist" ꝛc.

Damit aber und mit den letzten Worten des Buches, das in der Wagner-Literatur nicht fehlen durfte, weil es zum Verständniß des tiefinnerlichen Lebens, Producirens und Wirkens dieses Geistes unentbehrlich ist, schließen auch wir unseren Bericht, mit der Frage nämlich: „Das musikalische Drama der Zukunft, — ist es etwas Unvermitteltes, Unerhörtes, Widernatürliches? Herder gab — wie ja die echten Menschen aller Zeiten einander vorausverkünden, auf einander hinweisen, einander vorbereiten, — im Hinblick auf Händel die prognosticirende, mit Wenigem erschöpfende Antwort: Ein aufzurichtendes Odeum, ein zusammenhängend lyrisches Gebäude, in welchem, mit Umwerfung der ganzen Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklangs, Musik, Poesie, Action, Decoration **Eins** sind."

„Auf diesem einfach großen Satze ruht das eigenste Schaffen und Wollen Richard Wagner's." —

Concertmusik.

Für Gesang mit Orchester oder Pianoforte.

Wendelin Weißheimer, Op. 1. „König Sifrid." Ballade für Bariton oder Baß. Mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte. Leipzig, C. F. Kahnt. Partitur Pr. 1 Thlr. 10 Ngr. Clavierauszug Pr. 15 Ngr.

Nach dem Vorgange Berlioz', dem andere Meister wie Schumann und Liszt gefolgt sind, hat das Gebiet des Concertgesanges eine nothwendig gebotene Erweiterung erfahren, indem man geschlossene Tonwerke (also nicht Opernbruchstücke) geringeren oder größeren Umfanges für den Einzel- (Solo-) gesang mit oder ohne Hinzunahme des Chores für den Concertsaal componirte und zur Erreichung großartigerer Wirkungen die Begleitung des Gesanges dem vollen Orchester überwies, oder vielmehr die beredten Ausdrucksmittel des Orchesters neben denen des Gesanges mit benutzte, um den Inhalt der poetischen Textunterlage tiefer zu erfassen und anschaulicher und ergreifender dem Gemüthe zu übermitteln. Die Balladendichtung erwies sich als zu dieser Kunstform am geeignetsten, da sich in derselben lyrisches und dramatisches Element begegnen und innig verschmelzen und demnach der Tonsprache ein ebenso weites wie ergiebiges Gebiet eröffnen.

Zu der angedeuteten Musikgattung gehört die zur Besprechung uns vorliegende Ballade von W. Weißheimer, in dem wir einem frischen, aufstrebenden und vielversprechenden Talente begegnen.

Die Wahl des Textes, worauf unser Augenmerk zunächst sich richtet, können wir als keine gelungene bezeichnen, da das ausschließlich düstere Gepräge desselben, die jähe Eile der dramatischen Entwicklung und das fast gänzliche Zurücktreten des lyrischen Elementes in der Dichtung der Modulation des musikalischen Ausdruckes einen nur zu einseitig begrenzten Spielraum verstattet. Die von Rob. Schumann bearbeiteten umfangreicheren Dichtungen Uhland's bieten der musikalisch künstlerischen Gestaltung eine ganz andere, reichere Ausbeute dar und berechtigen bei der lyrisch-episch breiteren Entfaltung ihres poetischen Inhaltes zu einer Bearbeitung im großen Style mit den Hülfsmitteln des Orchesters.

Abgesehen nun von diesem minder glücklichen Griff, den der Componist in den Schatz deutscher Dichtung gethan, dürfen wir gleichwol den Erstling seiner Muse als beachtenswerthen Vorläufer künftiger bedeutenderer Werke begrüßen. Es documentirt sich in demselben ein Gestaltungsvermögen von nicht gewöhnlicher Ursprünglichkeit und Kräftigkeit, poetische Frische und Selbstständigkeit der Auffassung, durch welche es dem Künstler gelingt, bei aller Unzulänglichkeit einer wenig dankbaren Textvorlage eine Wirkung zu erzielen, die die Mängel jener fast vergessen macht. Dramatische Belebtheit und Anschaulichkeit, Wahrheit der Empfindung, Leidenschaft und Charakteristik des Ausdrucks treten uns als die nothwendigen Erfordernisse aller Gesangs- und insonderheit der Balladencomposition in dem Werke entgegen. Es ist dem Componisten, wie man deutlich ersieht, vor allen Dingen um Wahrheit des Ausdrucks, um psychologisch eingehende Charakterisirung zu thun und hiermit sehen wir ihn auf diejenige Stufe des modernen Kunstbewußtseins sich stellen, von welcher aus eine Weiterentwicklung der Tonkunst nur möglich ist, falls sie nicht im Zustande der Stagnation oder in bloßer Nachbeterei des Ueberkommenen beharren will. Wenn der Künstler nach den angedeuteten Beziehungen fast zu minutiös reflectirend zu verfahren scheint, so ist es gerade dieser Umstand, der uns ein ganz besonders warmes Interesse für sein Schaffen abgewinnt, da wir demselben nach den mehr angedeuteten Grundsätzen allein Berechtigung für unsere productiv ermattete Zeit zusprechen können, wie wir andrerseits der Ueberzeugung sind, daß der Componist bei musikalisch ausgiebigeren Texten auch musikalisch bedeutender produciren werde.

Zu dieser Ueberzeugung berechtigt uns des Componisten Begeisterung und ernste Kunstgesinnung auf der einen Seite, seine Selbstständigkeit und Sicherheit in der Anwendung der

orchestralen Ausdrucksmittel andrerseits. Wir irren jedenfalls nicht, wenn wir dem jungen Künstler auch in Betracht seiner übrigen uns bekannt gewordenen Leistungen, von denen „Das Grab im Busento", Ballade für Baßsolo, Männerchor und Orchester, hervorstechende Züge enthält, namentlich auf dramatisch-musikalischem Gebiete eine erfolgreiche Thätigkeit in Aussicht stellen.

Die Ausführung der Ballade von Weißheimer erfordert selbstverständlich volle, leidenschaftliche Hingabe, bietet aber außerdem technische Schwierigkeiten nicht dar. G. K.

Aus Frankfurt a. M.

Oper.

Mitten durch die Kreuzfeuer einer Polemik, wie sie seit Abschaffung der Thespisbuden an noblen Bühnen wohl schwerlich noch vorgekommen sein mag, mitten durch die Brochuren-Literatur einer aufgeregten Haubenrevolte wage ich dennoch meinen gemessenen Berichtsgang zu wandeln, und hoffe, daß sich der geneigte Leser durch die Darlegung ungeschminkter Thatsachen ein klareres Urtheil bilden werde, als wenn ich ihn in das Tirailleurfeuer unserer Meinungsparteien führen würde. Folgender möglichst concentrirte Bericht, vom 1. November v. J. beginnend, schließe mit dem letzten März; in welchem Zeitraum unser Opernpersonal an Frl. Georgine Schubert vom Theater Vergolo zu Florenz eine Sängerin gewonnen hat, welche mit einer correcten Schule, reiner Intonation und gewandter Coloratur so viel Grazie des Spiels verbindet, als sich mit der Coquetterie einer Dinorah, Susanna, Margarethe von Valois, Amine u. s. w. vertragen will. Nur vermissen wir in ihrem Gesange noch den innigen, poetischen und zum Herzen dringenden Ausdruck. Erst seit dem December bei unserer Bühne (obgleich stets noch als dreibesternter Gast auf dem Zettel stehend), hat sich Frl. Schubert schon ein artiges Repertoire ersungen, und ist nun hier en vogue geworden. Meine letzte Mittheilung sprach von den Damen Grün und Giffhorn, welche zwar engagirt, aber nur wenig, Letztere selbst gar nicht mehr beschäftigt sind. Das warum? gehört in den Bereich der Verwaltungstheorie, die ich, mich an die Facta haltend, grundsätzlich unberührt lassen will. Die Damen Labitzky, Medal und Oswald behaupten ihre Plätze im Soubretten-, lyrischen und älteren Fache in ehrenhafter Weise, und für Frl. Carl, mit der man in Conflicte gerathen, trat im Monat Februar Frau Kapp-Young von Wien ein, welche aber trotz schöner Begabung (sie sang die Agathe, Alice und Gräfin Almaviva) an einem zu kleinen Repertoire scheiterte, weshalb mit Frl. Carl aufs Neue angeknüpft wurde. Mittlerweile wurde Erstere am Casseler Hoftheater engagirt, während ein Hamburger Parteiblatt unser ganzes weibliches Personal, nur mit Ausnahme der Frl. Carl, in enkomiastischen Tiraden die Revue passiren ließ. Und doch ist es factisch, daß Frl. Carl in den Partien einer Jessonda, Valentine, Rezia, Donna Anna und anderen hochdramatischen Charakteren sich die allgemeine Anerkennung erworben hat, daß, nachdem sie als Gräfin Almaviva selbst eine Anschütz vergessen machen konnte, sie auch als Susanna überraschend durchgriff. Mit den speciellen Eigenschaften dieser Sängerin sind unsere Leser bereits durch frühere Berichte bekannt gemacht worden, und hiermit soll nur die Pflicht erfüllt sein, durch die einfache Darlegung von Thatsachen eine Ungerechtigkeit zu berichtigen.

Gegenwärtig gastirt ein Frl. Hartmann aus Gratz hier, und erfreute sich als Leonore („Troubadour") und Donna Anna gleich Anfangs eines Beifalls, der bei einem athenienssischen Publicum wie das unsere nur schwer zu behaupten ist. Schon Vielen wurde der allzufrühe Lorbeer zur Cypresse, und der Myrrhentrank zum Freudenbecher. Der Hauptvorzug dieser Dame liegt in einem sonoren, umfangreichen, ausdauernden Sopran, und in einem feurigen, oft exaltirten Vortrag. Nur fehlt noch, wie bei Frl. Schubert, die Tiefe und Innerlichkeit, die Spiritualität des Gesanges. Ihr Vortrag ist noch etwas hart und unbiegsam. Ob dieses Gastspiel auf ein Engagement abzielt, und dieses — sollte uns Frl. Carl verlassen — die utopischen Erwartungen, die man hier gewöhnlich an eine Prima-Donna stellt, rechtfertigen wird, muß freilich die Folge lehren. Frl. Anna Deinet, ein Frankfurter Bürgerkind, kaum 18 Jahre alt, und in der Stuttgarter Gesangschule gebildet, machte ihren ersten Versuch auf hiesiger Bühne als Gabriele mit glänzendem Erfolge. Die Stimme ist nicht groß, aber geschmeidig, auf den Lippen sitzend, in allen Corden rein, und das Spiel bekundet unverkennbare Befähigung. Als jugendlich lyrische Sängerin ist sie vom ersten Mai an am Wiesbadner Hoftheater engagirt.

In Mitten des oben angedeuteten Theaterkravalls gehen die Antipoden des hiesigen Instituts jedenfalls zu weit, wenn sie unserer Oper ein abwechselndes Repertoire und ein tüchtiges Ensemble absprechen. Die Grundelemente des letzteren bilden immer der Chor und das Orchester, welche Corporationen sich doch seit Decennien eines unangefochtenen guten Rufs erfreuen, und nehmen wir zu dem genannten Damenpersonal unsere männlichen Sänger Meyer, Brunner, Baumann, Zimmermann, Dettmer, Pichler, Schiffbenker, Leser, Uttner — abgesehen von unseren auch in der Oper beschäftigten Schauspielern Hassel, Stotz, Werkenthin u. A. —, so treten uns darunter unstreitig Namen von gutem Klange und ästhetischer Bildung entgegen. Das schon unter Guhr berühmte Ensemble haben die späteren Musikdirectoren festgehalten, ja, es würde Mühe gekostet haben, es zu zerstören, indem jede Lücke durch Neuhinzugekommene gleichsam durch Infection wieder ausgefüllt wurde.

Die Sextetten und Finales aus „Don Juan", „Figaro", „Armand" und einiger neuer italienischer Opern, die, mit minutiöser Correctheit ausgeführt, einen stets wohlthuenden Nachklang zurücklassen, und selbst eine Opponenten-Clique zu unwillkührlichen Applausen zwingt, dürften allein hinreichen, unsere Sänger vor dem gemachten Vorwurf zu schützen. Ob nun unser Repertoire innerhalb der letzten fünf Monate reichhaltig oder dürftig gewesen ist (der unvermeidlichen Eindringlinge eines „Nachtlager", „Barbier", „Czaar und Zimmermann", einer „Regimentstochter" u. s. w. nicht zu erwähnen), davon mag folgende Aufstellung Zeugniß ablegen: „Don Juan", „Zauberflöte", „Figaro", „Wilhelm Tell", „die Schweizerfamilie", „die weiße Frau", „Faust", „Jessonda", „Oberon", „Freischütz", „die Nachtwandlerin", „Dorfbarbier", „Dinorah", „Robert", „Hugenotten", „Fra Diavolo", „Der schwarze Domino", „Maskenball", „Doctor und Apotheker", „Der Wasserträger", „Undine", „Der Troubadour" und „Der fliegende Holländer" — der letztere stets mit einem deutscheinheitlichen, französisch demonstrativen Hurrah! begrüßt. Die Kosten phantastisch-komischer Unterhaltung gewährte dazwischen Nestroy's Parodie des „Tannhäuser", Gas- und Stegmann's liebliche „Blumengeister" und der stets Cassa füllende „Orpheus in der Unterwelt" von dem so

schnell berühmt gewordenen Franco-Germanen, Hrn. Offenbach. Das Feldgeschrei nach neuen Opern ist freilich ganz natürlich, aber so oft und glanzvoll die musikalischen Intelligenzblätter uns deren auch ankündigen (und ihre Zahl ist Legion), so sind es meistens doch nur Ephemeriden, deren Wiege auch zugleich ihr Grab ist, und in Bezug auf welche das kritische Forum meistens mit dem banalen Satze schließt: „es sind schöne Sachen drin!" wonach alsdann ein verhängnißvolles „Aber" nach dem andern folgt. Von solchen neuen Opern gaben uns bereits frühere Jahrgänge d. Bl. ein Register, das bis auf mehrere Hunderte angewachsen sein würde, wenn man dasselbe fortgeführt hätte. Es ist also ebenso natürlich, daß das so schnelle Verschwinden solcher Novitäten von den (meistens selbst vaterländischen) Bühnen die Theaterdirectionen vorsichtig gemacht hat, daß sie ein so kostspieliges Risico nicht mehr, oder doch nur in selteneren Fällen wagen wollen, und lieber in die sichereren Garantien einer classischen Vergangenheit zurückgreifen.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Berlin.

(Schluß.)

Sehr bedauerten wir, daran verhindert zu sein, die im Cäciliensaale der Singakademie von unserem trefflichen Componisten und ausgezeichneten Pianisten Hrn. Friedrich Kiel vor eingeladenen Hörern veranstaltete Soirée, in welcher nur Compositionen des Concertgebers zur Aufführung kamen, besuchen zu können. Es wurden aufgeführt: 1) eine Sonate D moll für Piano und Violine; 2) Variationen und Fuge für Pianoforte, Op. 17; 3) Reisebilder, Phantasiestücke für Pianoforte und Violoncell, Op. 11; 4) Große Polonaise für das Pianoforte, Op. 14. Der Componist spielte den Pianopart selbst. Die HH. Concertmeister de Ahna und Kammermusikus J. Stahlknecht betheiligten sich Ersterer als Geiger und Letzterer als Violoncellist bei diesen Piècen. — Das Concert, welches der königl. Domsänger Hr. Rud. Otto im Arnim'schen Saale veranstaltet hatte, trug in den meisten Leistungen den Stempel wahrer Künstlerschaft. Der Concertgeber sang die zweite Bearbeitung der Arie des Florestan aus „Leonore" und drei Lieder: „Du liebst mich nicht" von Schubert, provenzalisches Lied von Schumann, und „Hinaus" von Rud. Radecke. Der Beifall war ein so stürmischer, daß Hr. Otto noch Schubert's Lied „Sei mir gegrüßt" zugab. Des Concertgebers weich und angenehm klingender Tenor zeugt von Gefühl und Geschmack. Dasselbe können wir von unserer geschätzten Altistin, Frl. Jenny Meyer, sagen. Sie sang die Ariette von Beethoven: „In questa tomba", eine Cavatine aus „Semiramis", zwei Lieder „Auf dem Flusse" von Schubert und Liszt's „Mignon", letzteres mit so tiefem Verständniß und inniger Hingebung, daß sie vom Publicum mit zweimaligem Hervorruf ausgezeichnet wurde. Ueber Hrn. de Ahna's Violinspiel haben wir schon unser Urtheil abgegeben. Er spielte außer der F dur-Romanze von Beethoven noch Spohr's Concert in Form einer Gesangsscene. Die Auffassung der letzteren Pièce war eigenthümlicher Art, etwa so, wie jeder gutgeschulte Geiger ein de Beriot'sches Concert spielen würde. Schöner Ton und graziöse Bogenführung zeichnen Hrn. de Ahna's Spiel aus. Hr. Musik-Dir. Rob. Radecke trug am Flügel sehr fein nuancirt Schumann's „Schlummerlied" vor. Weniger konnten wir uns mit seiner Auffassung des Marsches der Davidsbündler von demselben Componisten einverstanden erklären. Mitglieder des Domchors sangen beifällig den Chor von Prätorius: „Es ist ein' Ros' entsprungen", den Festgesang an die Künstler von Mendelssohn und den Gretry'schen Chor der Wache aus „Die beiden Geizigen". Hr. Professor Stern hatte das große Verdienst, sämmtliche Gesänge am Flügel meisterlich zu begleiten. — Nachdem Hr. Concert-M. Laub von seiner ruhmreichen Kunstreise aus Holland, Belgien, Pommern und Mecklenburg zu uns zurückgekehrt ist, fand am 3. Mai, zum Schlusse der Concert-Saison, die letzte Quartett-Soirée der HH. Laub, Radecke, Wüerst und Bruns im Saale des Englischen Hauses statt. Sie spielten Haydn's G moll-, Nr. 3, Cah. 10, Mozart's D dur-, Nr. 7 und Beethoven's C dur-Quartett, Op. 59. Die vier Quartettisten hatten sich in gesteigerter Schwierigkeit noch nie durch ihr herrliches Zusammenspiel so zur geistigen Einheit assimilirt, als heute. Das musikverständige Publicum des überfüllten Saales zeigte denn auch einen gerechten Beifallsenthusiasmus, und so scheiden wir von diesem berühmten Quartett mit dem Wunsche, daß für die nächste Saison nicht der Fall eintreten möge, Hrn. Laub sowohl als Quartett-, wie als Concert-Geiger verlieren zu müssen. — In Betreff der Opernberichte wollen wir uns sehr kurz fassen. Die Gebrüder Lasina, welche Firma identisch mit der Person des Hrn. Lorini ist, glaubten zu Ende dieser Saison noch ein lucratives Geschäft zu machen, wenn sie im Kroll'schen Etablissement eine dritte, aber kaum mittelmäßige und wenig besuchte italienische Oper etablirten. Die einzige gute Philomele dieser Thiergartenoper ist die einst berühmte Sängerin Mad. Laborde. Ihre Coloratur, glänzend und graziös, versteht diese treffliche Sängerin noch immer ihrer Stimme in den verschiedensten Chorden den Nimbus des süßesten Wohllautes zu geben. Auf der Friedrich Wilhelmstädtischen Bühne ist die königl. Sächsische Hofopernsängerin Frau Jauner-Krall für mehrere Wochen zu einem Gastspiel gewonnen worden. Ihre Leistungen in den Opern „Die Dorfsängerinnen" und „Das rothe Käppchen" von Dittersdorf waren in Gesang und Spiel sehr lobenswerth und anziehend. Im Monat April kamen in der königl. Hofoper verhältnißmäßig weniger Opern als in andern Monaten zur Aufführung. Es waren dies: „Robert der Teufel", „Die Tochter des Regiments" (Frl. Lucca: Marie), „Freischütz", „Fidelio", „Tannhäuser" (eine vorzügliche Aufführung), „Vestalin", „Joseph in Egypten" (Frl. Fließ: Benjamin), „Hochzeit des Figaro", „Templer und die Jüdin", „Oberon", „Norma", zweimal (Frl. Lucca und Mad. La Grua: Norma, Frl. Fließ: Adalgisa), „Macbeth" von Taubert. Frl. Fließ bekundete durch ihre Adalgisa, wie bedeutende Fortschritte sie im dramatischen Gesange gemacht. Ihre Stimme klang bis in die höchsten Lagen volltönend und edel. Nur möge die junge Sängerin ernstlich darauf bedacht sein, vorläufig mehr zu singen als zu spielen; denn zu viel und stark aufgetragenes Spiel, nicht am Orte und zur Situation gehörige Mimik, üben zuletzt eine störende Rückwirkung auf den Gesang aus. Sollte Frl. Lucca's Norma vielleicht eine Imitation à la Jenny Lind sein, so war sie in jeder Beziehung eine verfehlte. Frl. Lucca eignet sich wegen ihrer kleinen, unbedeutenden Persönlichkeit auch ganz und gar nicht zu dieser persönlich bedeutsamen Rolle. Hr. Woworsky war in dieser Oper mehr als sonst durch Stimme und Spiel am Platze und Hr. Fricke durchweg ein ausgezeichneter Oberpriester. Nachdem Mad. La Grua von der kaiserl.

Hofoper zu Petersburg ihre plötzlich eingetretene Heiserkeit verloren, hörten wir auch ihre Norma. Die Norma dieser bedeutenden Sängerin will, obgleich die Stimme in ihren Einzelheiten und Einzeleffecten durch die Reihe von Jahren gelitten hat, in ihrer Totalität erfaßt sein und dann ist sie in der Darstellung und im Gesange eine von den großen Künstlerinnen, welche in allen Situationen mit der vollendetsten Plastik erfolgreich zu wirken verstehen. Th. Rode.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Wien. Seit acht Tagen haben wir einen Gast in unserer Mitte, der viele Jahre sehnsuchtsvoll erwartet wurde und nun durch seine Anwesenheit im Publicum die höchste Begeisterung hervorruft. Donnerstag den 9. d. Mts. angekommen, besuchte Wagner noch an dem ersten Abende die Oper und wohnte einer Vorstellung der „Zauberflöte" bei. Schnell wie ein Lauffeuer verbreitete sich noch an demselben Abend das Gerücht von seiner Anwesenheit, welches uns so überraschend kam, daß wir es vor Freude anfangs gar nicht glauben wollten. Director Salvi stellte dem verehrten Componisten eine Loge im Opernthеater zur Verfügung und ließ zu Ehren desselben den schon durch sieben Monate auf dem Berge Montsalvat weilenden „Lohengrin" endlich einmal wieder zur Erlösung der reinen Elsa vom Schwane gezogen daherkommen. Freitag den 10. war eine Vorprobe beim Clavier und Samstag den 11. die Generalprobe unter Anwesenheit des Componisten. Wagner richtete herzliche Worte des Dankes an das Orchesterpersonal sowol, als auch an alle betheiligten darstellenden Künstler und Künstlerinnen. Er war aber sichtlich so bewegt, daß er seinen Gefühlen kaum Ausdruck zu geben vermochte. Sonntag den 12. sollte der „Lohengrin" zur Darstellung gelangen, wurde aber wegen eingetretener Unpäßlichkeit der Ellinger (Ortrud) auf Mittwoch den 15. verschoben. Montag den 13. besuchte Wagner eine Vorstellung der „Taurischen Iphigenie" im Operntheater. Er findet die Zustände einer Bühne, wo in so kurzem Zeitraume „Zauberflöte" und „Iphigenie" einander folgen, recht erfreulich. Endlich wurde Mittwoch den 15. „Lohengrin" aufgeführt. Das Haus war trotz der jetzigen Jahreszeit in allen Räumen zum Erdrücken voll. Alles war gespannt, Alles wollte den Mann sehen, dessen Werke bei uns so tief ins Bewußtsein des Volkes gedrungen sind und noch immer den Zankapfel aller kritischen Köpfe Deutschlands bilden. Die Introduction wurde meisterhaft gespielt; als sie beendet war, entstand ein einige Minuten lang anhaltender Jubel. Das Orchester konnte nicht weiter spielen, es erhob sich wie ein Mann und stimmte in den Jubelausbruch des Publicums herzlich mit ein, welcher nicht eher aufhörte, als bis Wagner in seiner Loge sich erhob und sich gegen das Publicum verneigte. Bei offener Scene wurde nur an jenen Stellen applaudirt, wo dies ohne grausame Unterbrechung des fortlaufenden Ganges der Handlung geschehen konnte; um so anhaltender machten sich die begeisterten Verehrer des Componisten nach jedem Actschlusse Luft; Wagner mußte nach jedem Acte dreimal auf der Bühne erscheinen. Als aber der stürmische Jubel gar nicht enden zu wollen schien, trat Wagner auf der Bühne etwas vor und sprach in sehr bewegtem, fast schwankendem Tone ungefähr folgende Worte: „Ich habe mein Werk heute zum ersten Male gehört, ausgeführt von einem Künstlervereine, dem ich keinen zweiten an die Seite setzen kann, aufgenommen von einem Publicum in einer Weise, daß ich beinahe eine Last fühle. Was soll ich sagen? Lassen Sie mich sie in Demuth tragen, diese Last, lassen Sie mich nachstreben den Zielen meiner Kunst; ich bitte Sie, mich hierin zu unterstützen, indem Sie mir Ihre Gunst bewahren." — Tausendstimmiges Hoch und Bravo beantwortete diese schlichten, herzlichen Worte. Die Begeisterung war eine grenzenlose. Ich habe das hiesige Opernpublicum noch in keiner so edlen, aus tiefstem Herzen kommenden gehobenen Stimmung gesehen. Die Ovation, die es dem hochverehrten und geliebten Meister brachte, war für Wagner eine Entschädigung für lange und viel erlittene Kränkungen, sie war aber auch eine Demonstration gegen das unanständige Benehmen der Pariser bei Gelegenheit der Tannhäuser-Aufführung. Wagner mochte bei dieser Gelegenheit die Wahrnehmung machen, was es heiße, ein specifisch deutsches Kunstwerk einem deutschen Publicum vorzuführen. Die Aufführung des „Lohengrin" war, Einzelnheiten abgerechnet, eine ziemlich gerundete und gelungene. Wir wollen heute keine Kritik üben und kein Wort des Tadels sprechen, in einem Momente der Begeisterung für den geliebten Meister, dessen Anwesenheit uns mit größter Freude erfüllt. Nächsten Samstag den 18. kommt der „Fliegende Holländer" und Dienstag den 21. der „Tannhäuser" zur Aufführung. Außer diesen zu Ehren Wagner's veranlaßten Vorstellungen werden noch andere Ovationen vorbereitet. So veranstaltet der akademische Singverein eine Liedertafel. Prof. Herbeck theilt mir soeben mit, daß er Wagner auf Freitag Abend in den Musikverein lade, wo ihm zu Ehren vier Chöre, nämlich aus „Rienzi": „Auf Römer auf, für Freiheit und Altäre", aus „Holländer": der Matrosenchor und das von Herbeck arrangirte „Steuermannslied", dann aus dem „Tannhäuser" der Pilgerchor gesungen werden sollen. Am 22. Mai, dem Geburtstage Richard Wagner's, bringt endlich Capell-M. Strauß, der Wagner-Verehrer, Fragmente aus „Tristan" und aus „Rheingold" zur Aufführung. Möchten wir bald den „Tristan" auf unserer Opernbühne zu sehen bekommen! Wo Kräfte wie die Dustmann und Ander und ein solches Orchester wirken, schwinden alle Schwierigkeiten. Eduard Kulke.

Aus London. Wenn wir noch nicht im Klaren gewesen wären, wie wenig das hiesige musikalische Treiben von den Hauptströmungen der Zeit berührt wird, so konnte uns die Schadenfreude, die ganze unanständig gehässige Weise, mit der hier namentlich auch von der Presse die Tannhäuser-Katastrophe in Paris aufgenommen wurde, die Augen öffnen. Man hat oft von einer auch heute noch wahrnehmbaren inneren Verwandtschaft des deutschen und englischen Volkes gesprochen, und auf der anderen Seite die Franzosen bei genannter Gelegenheit damit zu entschuldigen versucht, sie vermögen beim besten Willen den Tannhäuser-Stoff in seiner germanischen Grundanlage nicht zu erfassen; wir möchten fast, wenigstens was die Tonkunst anlangt, auf das Gegentheil schließen. Händel und Mendelssohn dürfen hier nicht füglich als Argumente dienen, beide Meister sind Mode geworden, und der zweite ist vorzüglich seiner Formglätte wegen geschätzt; Alles dagegen, was die deutsche neuere Zeit an ursprünglichen, geistig bedeutsamen Werken hervorgebracht, findet in London weit weniger fruchtbaren Boden, als in Paris, und würde „Tannhäuser" hier gegeben, wir dürften nicht nur die Opposition einzelner Cliquen, nein sogar die Apathie fast des gesammten Publicums befürchten. Inzwischen hat es bis zur Einführung selbst der am leichtesten aufzufassenden deutschen Schöpfungen aus letzter Zeit noch gute Wege. Die Concertsaison hat sich auch diesmal wieder wie ein schlammiger Strom dahingezogen, in dem nur die von Ihnen bereits wiederholt erwähnten Blagrove'schen Kammermusik-Aufführungen eine lachende blühende Insel bildeten. Wir wollen hoffen, daß durch sie auch fernerhin der Sinn für Fortentwicklung sich in immer größere Kreise verbreite. Unter den deutschen Virtuosen, die sich in letzter Zeit bei uns producirt und aus der Menge neuer Namen herausgehoben haben, ist Concert-M. L. Straus aus Frankfurt a. M. zu nennen; er gewann diesmal womöglich noch reicheren Beifall als bei seinem letzten Auftreten in voriger Saison. Am 11. Mai wird Mad. Alboni zum erstenmal im Krystallpalast singen; auch Ihr Landsmann, der Liedersänger Reichardt, ist wieder hergekommen, um verschiedentlich aufzutreten. Im Krystallpalast — um doch mit etwas Besserem zu schließen — wurde kürzlich unter Manns' Leitung die Schumann'sche B dur-Symphonie aufgeführt und — mit großem Beifall aufgenommen. Nun giebt sich die Presse hinterher freilich alle erdenkliche Mühe, diesen günstigen Erfolg als unverdient nachzuweisen; die Bahn für den Schumann-Cultus aber ist thatsächlich durch diesen einen Schlag geebnet.

Schwerin. Der Norddeutsche Correspondent schreibt von hier: Als den Schluß unserer musikalischen Wintersaison können wir das Orgel-Concert bezeichnen, welches Hr. Burmeister gestern, unter Mitwirkung der HH. André und Arnold sowie mehrerer Mitglieder des Hautboistencorps, in der Domkirche gab. Der Concertgeber gab durch seine Orgelvorträge aufs Neue den Beweis von seinem ernsten, unablässigen Kunststreben. Von den sechs Piecen (Phantasie in G moll von J. Seb. Bach; Fuge von Wilhelm Friedemann Bach;

Choralvorspiel zu: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot'", cantus firmus, canonisch von J. Seb. Bach; Choralvorspiel zu: „Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir" (sechsstimmig), in A moll, für volle Orgel von J. S. Bach; Largo aus Op. 2 (Nr. 2) von Beethoven, und Trauermarsch in F moll für Orgel und Blasinstrumente, bei Thorwaldsen's Beisetzung zuerst aufgeführt, componirt von P. Hartmann), die Hr. Burmeister vortrug, brauchen wir die Compositionen von Johann Sebastian Bach nicht weiter hervorzuheben; die hohe Schönheit und die contrapunctische Tiefe derselben bewähren sich auch hier, namentlich bei der Phantasie in G moll. Bei dem sechsstimmigen Choralvorspiel zu „Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir" waren eine Tenor- und eine Baßposaune zur Verstärkung der in der Oberstimme des Pedals liegenden Melodie verwendet. Die Fuge von Wilhelm Friedemann Bach, entnommen aus einem Concerte dieses Componisten, dessen Werth der Vater, J. Sebastian, dadurch beglaubigt hat, daß er es mit eigener Hand abgeschrieben, zeichnete sich durch ansprechende Gefälligkeit und Klarheit aus. In dem Largo von Beethoven ist Kraft und Lieblichkeit der Motive vereinigt. Der schon früher hier ausgeführte Trauermarsch von Hartmann für Orgel und Blasinstrumente ist an sich eine tüchtige Composition und besonders geeignet, die große Wirkung der Verbindung des Orgeltons mit Posaunen &c. zu zeigen. Die Mitwirkung der HH. Arnold und André gereichte dem Concert zum besonderen Vortheil. Die Stimmen beider Herren fanden in den großen Räumen der Domkirche ein günstiges Feld zur Entwickelung ihrer vollen Kraft. Hr. Arnold trug die Arie von Händel „Herr, gedenke David", Hr. André die Arie aus dem „Paulus" von Mendelssohn „Gott, sei mir gnädig", beide mit schönster Wirkung und sichtlichem Beifall des Publicums, vor.

Königsberg. Das auch in d. Bl. bereits früher angekündigte Provinzial-Musikfest findet hier in der Pfingstwoche d. J. in der Art statt, daß Mittwoch den 22. „Samson" von Händel, Freitag den 24. „Elias" von Mendelssohn, jedesmal um 5 Uhr Nachmittags in der Domkirche, Donnerstag den 23. aber ein Orchester- und Künstler-Concert in einem der hiesigen Säle aufgeführt wird. — Dirigiren wird, außer den beiden Directoren der Musikalischen Akademie (Laudien und A. Jensen), der königl. Musik-Dir. Prof. Julius Stern aus Berlin. Für die Soli sind namhafte Künstler gewonnen und zwar: für die Sopransoli Frau Dr. Damrosch aus Breslau, für die Altsoli Frl. Laura Lessiak aus Leipzig, für die Tenor- und Baßsoli die HH. Rebling und Bartsch von der hiesigen Oper. Ferner trifft für das Künstler-Concert der Violinvirtuose Hr. Dr. Damrosch aus Breslau ein. Der Chor wird außer dem Chor der Musikalischen Akademie aus Contingenten (zum Theil ganze Vereine) von Braunsberg, Elbing, Mohrungen, Pillau, Rössel und Tilsit bestehen; — das Orchester wird in vorzüglicher Stärke gebildet, und die besten Kräfte Königsbergs wie auch der Provinz enthalten.

Chemnitz. Unter Th. Schneider's Leitung kam am ersten Pfingstfeiertage in der Jacobi-, am zweiten in der Johanniskirche das Gloria aus Liszt's Graner Messe (vor der Predigt) zu höchst gelungener Aufführung. Im Sopran und Alt wirkten nur Knaben des Kirchenmusik-Sängerchors, verstärkt durch solche aus den Cantoratschören, die Herren waren ebenfalls zum Theil aus den Cantoratschören, zum Theil aus Schneider's eigenem Vereine, im Ganzen 60 Stimmen; das Werk war fest einstudirt, die Einsätze erfolgten energisch angreifend. Das Orchester war ganz vollständig nach der Partitur besetzt. Musik-Dir. Schneider wird nun zunächst auch die übrigen Theile einzeln, und sodann das ganze schöne Werk auf einmal bringen. Wir sagen ihm dafür unseren besten Dank.

Meiningen. Am 8. und 12. Mai fanden im hiesigen Hoftheater zwei Concerte statt, die uns Gelegenheit boten, Frl. Elvira Berghaus aus Weimar und Hrn. Isidor Lotto aus Warschau kennen zu lernen. In der Sängerin trat uns eine fein auffassende, sinnig vortragende Künstlerin entgegen. Sie führte uns die Concertarie von Mendelssohn, zwei Lieder von R. Müller, „Am Meer" und „Gretchen" von Schubert, Arie aus „Figaros Hochzeit" „Rose, wie bist du" von Spohr, Arie mit Violoncell von Bach und Lieder von Mendelssohn und Marschner vor. Als interessanter Gegensatz kam das Violinspiel von Lotto zur Erscheinung. Pole von Geburt, Franzose durch Erziehung, vereinigt er alle guten und bedenklichen Eigenschaften beider Nationalitäten. Glänzend, feurig, muthig, eitel, leichtsinnig, wild und ausgelassen schleudert der Künstler uns seine Geigentöne ins Gesicht, so daß wir geblendet und überrascht staunen über solches Gebahren. Aber wenn diese glänzenden Passagen, dieses famose Staccato, dieses doppelte und einfache Flageolet, dieses doppelhändige Pizzikato nun vorüber? Was bleibt? Das Herz, das Gemüth, die Seele sind leer ausgegangen: — so schnell wir gehört — so schnell vergessen wir auch. Wenn der junge reichbegabte Künstler seine schönen Mittel dem Dienste echter Kunst weihen möchte, sein Name müßte genannt werden, wenn wir unsere ersten Geiger nennen; so aber zählt er zu jener Kategorie, für die sich unsere Concertinstitute und -Säle immer mehr und mehr verschließen. Ueber das Repertoir des Hrn. Lotto brauchen wir kein Wort zu sagen, es genügt die Bemerkung, daß der leidige Carneval die Pointe davon ist. Die reichsten Concertehren wurden dem interessanten Künstlerpaar zu Theil.

Darmstadt. Die Charfreitagaufführung der Matthäus-Passion von J. S. Bach in hiesiger Stadtkirche, durch den Musikverein, unter Mitwirkung der Hofmusik, unter Leitung von C. A. Mangold, war eine sehr besuchte und gelungene. Abgesehen von der Präcision und Feinheit in der Ausführung, mit der Chor und Orchester wetteiferten, bot die diesjährige Aufführung durch die Betheiligung des Hrn. Jul. Stockhausen, als Christus, ganz besonderes Interesse und erhöhten Genuß. Stockhausen trug mit Ruhe und großer Eindringlichkeit Christi Worte vor. Tiefergreifend namentlich waren die Einsetzungsworte des heiligen Abendmahls, sowie „Eli, Eli, lama asabthani"; wundervoll sang er das Solo: „Am Abend da es kühle war". Seine Gesangsweise zeichnet sich durch eine sehr deutliche, schnell über die Consonanten hingleitende wohltönende Aussprache, durch Sauberkeit und Nettigkeit des Tonanschlags, seltene Beherrschung des Athems aus. Stockhausen ist durchgebildeter Musiker, denkender Künstler und begeisterter, hehrer Sänger zugleich. Die Sopran- und Altsoli sangen Frl. E. Pauli aus Frankfurt und Frl. Mathilde Schneider, Letztere eine für Concertgesang sich ausbildende talentvolle junge Sängerin, deren ausdrucksvoller Vortrag tiefen Eindruck machte. Hr. Otto Wolters, Hoftheatersänger, leistete in der schwierigen und umfangreichen Partie des Evangelisten sehr Gutes, theilweise ganz Vorzügliches, was bereits auch von seiner vorjährigen Ausführung allgemein anerkannt wurde.

*

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Der treffliche Tenorist Bernard, die letzten zwei Jahre am Stadttheater zu Leipzig, ist nach einem erfolgreichen Gastspiel unter sehr günstigen Bedingungen in Prag engagirt worden.

In Bremen ist in letzter Zeit Frl. Eicke fortgesetzt in der Gunst des Publicums womöglich noch gestiegen; namentlich in „Dinorah", als Königin in den „Hugenotten", als Königin der Nacht hat sie die lebhafteste Anerkennung gefunden.

Niemann ist vor Kurzem in Hannover zum erstenmal wieder, und zwar als Raoul, aufgetreten.

Im sechsten Concert des Cäcilienvereins zu Carlsruhe wirkte der Pianist Ed. Mertke aus Wesserling (Elsaß) mit; er spielte die Clavierpartie im Hummel'schen Septett und Stücke von Henselt (Gondola), Rubinstein (Etude) und Liszt (Erlkönig-Transscription).

Im Laufe des Sommers wird die Musik des Garde-Guiden-Regiments aus Paris in Baden-Baden Concerte geben; es sollen meistens Deutsche und Elsässer dabei angestellt sein.

Auszeichnungen, Beförderungen. Capell-M. Neswadba, der bis jetzt die italienische Operntruppe im Victoria- und Kroll'schen Theater zu Berlin dirigirte, ist zum Capellmeister am Hamburger Stadttheater gewählt worden.

Das Leipziger Theaterorchester hat dem Capellmeister der vor Kurzem hier gastirenden italienischen Oper, Orsini, bei seinem Weggange eine silberne, reichvergoldete Tasse als Zeichen seiner aufrichtigen Anerkennung überreicht. Diese Auszeichnung war um so schmeichelhafter für den Betreffenden, als dieselbe unvorbereitet und ohne äußere Veranlassung blos durch den einstimmigen Wunsch des Orchesters hervorgerufen und zur Ausführung gekommen war.

Todesfälle. Ganz unerwartet starb kürzlich in Salzburg der Director am Mozarteum Alois Taux. Er war eben in einer Probe anwesend und saß am Clavier, als ihn ein augenblicklich tödtender Schlagfluß traf.

Intelligenz-Blatt.

Neue Musikalien
im Verlage von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.

David, F., Op. 38. Sextett für 3 Violinen, Bratsche und 2 Violoncelle. 3 Thlr.

Lefébure-Wély, Op. 140. Les Maraudeurs. Caprice de genre pour le Piano à 4 mains. 25 Ngr.

————, La même pour le Piano à 2 mains. 20 Ngr.

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Nr. 67. *Lammers, J.*, Drüben geht die Sonne scheiden. $7\frac{1}{2}$ Ngr.
Nr. 68. —, Auf dem Teich, dem regungslosen. $7\frac{1}{2}$ Ngr.
Nr. 69. *Brahms, J.*, Liebestreu. 5 Ngr.
Nr. 70. *Franz, R.*, Treibt der Sommer seine Rosen. 5 Ngr.
Nr. 71. *Schumann, Clara*, Liebeszauber. $7\frac{1}{2}$ Ngr.
Nr. 72. —, Der Mond kommt still gegangen. 5 Ngr.
Nr. 73. *Schumann, R.*, Marienwürmchen. 5 Ngr.
Nr. 74. —, Er ist's. 5 Ngr.
Nr. 75. *Franz, R.*, Drüben geht die Sonne scheiden. 5 Ngr.

Lübeck, E., Op. 11. Tarantelle pour le Piano. 20 Ngr.

————, Op. 13. Berceuse pour le Piano. 15 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, Aus der vierten Symphonie Op. 90.
Andante con moto für das Pianoforte. $7\frac{1}{2}$ Ngr.
Dasselbe zu 4 Händen. 10 Ngr.
Saltarello für das Pianoforte 15 Ngr.
Dasselbe zu 4 Händen. 25 Ngr.

Nicolai, W. F. G., Op. 10. Drei Duette für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.

————, Op. 11. Drei Duette für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. 22 Ngr.

Richter, E. Fr., Op. 26. Sonate für Pianoforte und Violine. 1 Thlr. 20 Ngr.

Terschak, A., Op. 34. Chant des Bédouines pour le Piano. 20 Ngr.

————. Op. 35. L'Amazone. Marche de bravoure pour le Piano. 20 Ngr.

Trutschel, A., Op. 20. Acht vierhändige Clavierstücke im Umfange von fünf Tönen, bei stillstehender Hand, für den ersten Unterricht. 15 Ngr.

————, Op. 25. Zwölf leichte Clavierstücke (in C dur) im Violinschlüssel für den ersten Unterricht. 15 Ngr.

————, Op. 26. Acht Kinderlieder ohne Worte für den Unterricht am Pianoforte. 15 Ngr.

————, Op. 27. Fliegende Blättchen. Vier leichte Charakterstücke für das Pianoforte. 15 Ngr.

Wohlfahrt, H., Der Clavierfreund. Ein progressiver Clavierunterricht für Kinder berechnet und nach den methodischen Grundsätzen seiner Kinderclavierschule bearbeitet. Vierte Auflage. 1 Thlr.

Schelle, E., Der Tannhäuser in Paris und der dritte musikalische Krieg. 10 Ngr.

Volckmar, W., Op. 50. Orgelschule. Sechste Lieferung. (Schluss.) 1 Thlr. 15 Ngr.

Für Männergesang-Vereine.

Soeben erschien:

Repertorium
für
deutschen Männergesang.

Auswahl beliebter bis jetzt noch ungedruckter
Männerquartetten,
gesammelt und herausgegeben
von
Dr. HERMANN LANGER,
Director des ...itäts-Gesangvereins der Pauliner zu Leipzig.

Heft 4.

Partitur und Stimmen Preis 1 Thlr. 10 Ngr.

Inhalt:

Nr. 1. *Jadassohn, S.*, Kraft der Erde, Licht der Sonne, schäumt der edle Wein.
Nr. 2. *Langer, H.*, Wer muss denn nur gestorben sein?
Nr. 3. *Taubert, W.*, Treue Liebe.
Nr. 4. *Hiller, F.*, Soldatenlied.
Nr. 5. *Krause, A.*, Abendlied.
Nr. 6. *Reissiger, C. G.*, Das Lied von Herrn und Madame Schmetterling.

Leipzig. **C. F. KAHNT.**

In meinem Verlage ist erschienen:

Ischler Idylle
für das
Pianoforte
componirt von
Richard Löffler.

Op. 100. Pr. 10 Ngr.

Leipzig. **C. F. KAHNT.**

Die Stelle eines
ersten Capellmeisters
an dem
Stadttheater zu Frankfurt a. M.
wird
am 1. September l. Js.
frei und soll sofort von da an wieder besetzt werden.

Anmeldungen, mit Beifügung der Bedingungen und Befähigungsausweise, werden unter der Adresse:

An den engeren Ausschuss der Theater-Actien-Gesellschaft bis **zum 15. Juni l. Js.** spätestens erbeten.

Frankfurt a. M., den 15. Mai 1861.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 31. Mai 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 23.
Vierundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Schumanniana Nr. 4.

Die gegenwärtige Musikepoche und Robert Schumann's Stellung in der Musikgeschichte.

Fragt man die Kunstgeschichtsschreiber und Aesthetiker, so ist jedesmal die Zeit, in der sie leben und schreiben, eine Epoche des tiefsten Verfalls der Kunst; höchstens erblicken sie noch eine müde Abendröthe an ihrem — beschränkten — Horizonte. So war es schon zur Zeit von Mattheson und Fux — und doch waren diese die Zeitgenossen von Bach und Händel; ihre Nachfolger erkannten, daß jene Abendröthe bereits die Morgenröthe eines neuen, schöneren Tages gewesen war, stimmten aber schon in den Tagen Mozart's und Beethoven's das alte Lamento wieder von Neuem an. Sollten die Klagen unserer jetzigen Aesthetiker nicht ebenso grundlos sein? Schon der Umstand, daß die bildenden Künste Jahrtausende zu ihrer Entwicklung bedurft haben, dürfte uns billiger Weise mit der Hoffnung erfüllen, daß die neueste Kunst, die in Tönen empfindende, nach wenigen Jahrhunderten sich unmöglich schon im Zustande des Verfalls befinden könne. Wenn ich die Musik die neueste der Künste nenne, so bitte ich mich nicht mißzuverstehen. Ich leugne nicht, daß Juden und Aegypter schon Musik getrieben haben; wird doch schon Jubal der Vater der Pfeifer und Geiger genannt. Den Namen Kunst verdient aber eine Fertigkeit erst dann, wenn sie durch die Phantasie über das Handwerk erhoben wird*), und vom Blühen einer Kunst kann erst dann die Rede sein, wenn dieselbe zum normgebenden Ideal einer ganzen Epoche wird. Dieses Ideal war für die Juden und Aegypter die Baukunst; die ägyptische Geschichte ist die Geschichte der pharaonischen Bauten, und das jüdische Epos, die Bibel, besingt den Bau und Wiederaufbau der Stiftshütte und des Tempels. Dies ist ebenso wenig zu bestreiten, wie die Thatsache, daß Griechenland sein Ideal in der Plastik, das Mittelalter in der Malerei, und das geläuterte Christenthum, sowol katholisches als protestantisches, in der Musik gefunden hat.

*) Hottentotten und Samojeden können ebenfalls ihre Hütten bauen, sind aber deßhalb noch keine Baukünstler.

Die nachfolgende Skizze, die ich den Musikern mit frischen und hoffnungsfröhlichen Herzen widme, soll den Beweis zu liefern versuchen, daß die Musik sich gegenwärtig in Mitten einer naturgemäßen Entwicklung befindet und daß mit Schumann soeben erst eine neue Epoche begonnen hat.

Die Geschichte der bildenden Künste zeigt uns einen ewigen Fortschritt vom Allgemeinen und Materiellen zum Besonderen und Geistigen, vom Objectiven zum Subjectiven — denn aus Erde ward der Mensch geschaffen und zum Himmel schwingt sich sein Geist.

Von den drei bildenden Künsten begegnet uns in der Kunstgeschichte zuvörderst allein die noch am Meisten mit dem Stoff verwachsene, an die Scholle gebundene, colossale Massen verarbeitende Baukunst; dann, als die Götter sich den Griechen in schöner Menschengestalt offenbart hatten, konnte auch die Blüthe der Plastik sich entfalten. Die nächsten Fortschritte in der Kunstentwicklung wurden erst durch das Christenthum möglich, durch die Erkenntniß, daß Gott in uns selber wohne. Zunächst äußerte sich die Wirkung dieser neuen Erkenntniß durch die Verinnerlichung der Baukunst und Bildnerei. Die Spitzbögen des gothischen Doms und sein zum Himmel anstrebender Thurm drücken diesen Aufschwung ebenso treffend aus, wie seine Prachtportale zum Eintritt in das Innere beredt einladen; und der Bildner fand sein Ideal nicht mehr hauptsächlich in den schönen Formen des ganzen (nackten) Körpers, sondern in den Gesichtszügen, als dem Spiegel des Innern. Von hieraus war bis zu der Erkenntniß, daß sich dieses Innere noch unendlich feiner in dem um die Körper spielenden Scheine, in der Farbe, offenbare, nur noch ein kleiner Schritt, den die Malerei that. Von dem neu gewonnenen Standpuncte aus begann nun alsbald wieder dasselbe Fortschreiten vom Allgemeinen zum Besonderen und die Rückwirkung auf die älteren Künste; die Baukunst und Bildnerei des Mittelalters wurden so zu sagen malerisch. Innerhalb der auf dem messenden Tasten und Sehen beruhenden bildenden Kunst war vor der Hand ein weiterer Fortschritt nicht möglich, es mußte zuvor die Grenze überschritten und ein neuer Versuch auf neuem, rein subjectiven Gebiete gemacht werden. Diesen Schritt von der Raumwelt in die Zeitwelt that die Musik, die Kunst der tönenden Empfindung, welche mit Entlassung alles Greifbaren und Sichtbaren die Fähigkeit, Objectives zur deutlichen Darstellung zu bringen, aufgab, um dafür das innerste Seelenleben, die reine Persönlichkeit, einzutauschen.

Zu weit würde es führen, die Rückwirkung der Musik

auf die übrigen Künste weiter zu verfolgen*); für meinen Zweck genügt es, darauf hingewiesen zu haben, daß wie die ganze bildende Kunst vom Allgemeinen (der Baukunst) durch das Besondere, erst Typische, dann Individuelle (die Plastik), bis zum Besondersten (der Malerei) fortschritt, ebenso in jeder Einzelkunst der in der anderen gemachte Fortschritt seine Rückwirkung auf die übrigen ausübte. Man denke an den Weg, den die Plastik zurückgelegt hat von ihrer architektonischen Kindheit an, wie sie sich in den colossalen Sphinxalleen der Aegypter zeigt, durch den typischen Praxiteles, und den individualisirenden Peter Vischer hindurch bis zu dem portraitirenden Canova!

Hat nun, nach dem Gesetze der fortschreitenden Verinnerlichung, jede der drei bildenden Künste nach und nach gleichsam eine architektonische, eine plastische und eine malerische Epoche gehabt, so spricht die Vermuthung dafür, daß die Entwicklung der Musik eine ähnliche gewesen sei und sein werde — und in der That, soweit wir bisher die Musikgeschichte überblicken können, ist diese Voraussetzung auch eingetroffen.

Wir können auch hier zuvörderst deutlich eine architektonische Epoche unterscheiden. Es ist die Zeit des Rhythmus, der gemessenen Töne; der Dreiklang herrscht unumschränkt, auch über die Melodie, welche anfänglich blos nebenbei und rein zufällig ist; erst später nehmen die gleichsam vom Raume abgelösten und in die Zeitwelt, das ist in Bewegung, gesetzten Arabesken die Form des Canons und der Fuge an und führen so zur eigentlichen Melodie; diese arabeskische Verzierung kann sich aber noch nicht zur diatonischen Freiheit erheben, weil sie noch durch den Dreiklang und die selbstgesetzte Schranke der Kirchentonarten gefesselt ist.

Das rhythmische Kirchenlied wird bis zur Motette und zum Oratorium auszubilden versucht, welches letztere wieder die Anfänge zu einer hölzernen Oper darbietet. Die rhythmische Richtung führt zu einer frühzeitigen Ausbildung der verschiedensten Tänze, als Courante, Gigue, Gavotte, Allemande, Ciaconne, Pavane, Passacaglia, à la Burla, aus deren Verbindung zu einem Tanzbouquet die Suite als erste größere Form der Instrumentalmusik entsteht.

In der plastischen Epoche treten die arabeskischen Formen der Fuge und des Canons zurück, der Choral verliert das rhythmische Element, die Melodie schreitet zur diatonischen Freiheit, die Harmonie zum Septimenaccorde vor; die Form des figurirten Chorals führt zum Alternativo und zur Variation; die Suite wird mit epischem Inhalte (gleichsam als Episode) erfüllt und erscheint nunmehr in der Form der modernen Sonate (Quartett und Symphonie), in welcher nur noch einzelne Sätze, wie Menuett und Marsch, an den lyrischen Ursprung erinnern. Im Ganzen und Großen hat diese Epoche bereits die krystallinische Arabeskenzeit, das bloße Spielen mit Tönen, überwunden und sich zur Charakteristik und zur Stimmungsmusik erhoben.

Der dritten Epoche endlich, der malerischen, genügt nicht mehr die diatonische Melodie und der Septimenaccord; bestimmt, das bisher vernachlässigte harmonische Element zur ebenmäßigen Ausbildung zu bringen, greift sie zum Chromatischen (chroma die Farbe) und Enharmonischen, zu Nonen- und Undecimen-Accorden und zu einer reicheren Instrumentation, um die zum Ausdruck ihrer feineren Abstufungen nöthigen Farben zu gewinnen. Ueber die krystallinische Arabeske längst hinaus fängt sie schon an, sich an der Stimmungsmusik nicht mehr genügen zu lassen und einen ethischen Inhalt (Programmmusik) anzustreben. Pioniere des Westens machen Streifzüge über die Grenzen, und wenn sie das Nachbarreich der Poesie vorläufig auch noch nicht erobern, so wird durch ihr Vorwärtsdrängen wenigstens das erreicht, daß sich ruhige Colonisten näher nach der Grenze zu ansiedeln können.

(Fortsetzung folgt.)

DAS.

*) Der zuletzt ausgebildete Zweig der Malerei, die Landschaft, scheint mir eine solche Rückwirkung der Musik, und manches Bild der Düsseldorfer Schule von rein musikalisch-lyrischem Inhalte zu sein.

Einige Bemerkungen

über ein von d. Bl. mitgetheiltes Opernreferat.

Diese Blätter brachten am 12. April eine Recension über die neue Oper von Schliebner, welche in Leipzig vor kurzer Zeit zur Aufführung gelangt ist und beim Publicum einigen Beifall gefunden haben soll. Als Einleitung zu dieser Recension sagt Hr. Peter Lohmann Folgendes: „Wie in den Zeiten einer gründlichen inneren Umwälzung nicht anders zu erwarten ist, bietet heute in der Opernsphäre jede Novität, die sich nicht unerschrocken an die, durch Wagner aufs Neue betonten, allein maßgebenden Gesetze hält, einen um so weniger erquicklichen Anblick, als ihnen gegenüber immer wieder auch die Oberflächlichkeit des Geschmacks im Publicum, die geringe Vorgeschrittenheit in Sachen der allgemeinen ästhetischen Bildung zu Tage tritt. Die Zerstreuung für den Moment, die von tieferem dramatischen Zusammenhange, von gründlicher charakteristischer Wahrheit meistentheils abgelöste, gefällige Melodie behält immer noch den Sieg; und bis zum Verständniß eines wahrhaften Opernideals sind nicht allein in Paris, sind auch in dem vorgeschrittenen Deutschland noch gute Wege." Das heißt also etwa so: wer nicht so schreibt wie Wagner, dessen Musik kann keinen Anspruch auf Interesse machen. Daß durch Wagner in der Operncomposition eine neue Epoche beginnt, bestreitet wol Niemand außer denen, die seine Musik nicht verstehen oder verstehen wollen, und die werden die Welt im Fortschritt nicht zurückhalten. Daß aber nun ein Jeder, schon zu Lebzeiten desselben, wo man noch gar nicht voraussehen kann, wo Wagner einmal abschließen wird, sich ganz von seiner Individualität trennen und nur in Wagner'schen Principien und Ideengängen componiren soll, das finde ich ein Bischen zu weit gegangen im Enthusiasmus für den Mann und die Sache. Wer eine Oper schreiben will, muß melodisch dramatisches Talent besitzen. Mögen wir das Wort Melodie in seiner italienischen Bedeutung als abgebraucht hinstellen, dies wird dennoch ewig unumstößlich bleiben: wenn Dramatik mit Melodie nicht Hand in Hand geht, jedes Motiv, mag es noch so unbedeutend sein, nicht Melodie athmet, so wird uns die Musik so langweilig wie eine fremde Sprache, die man nicht versteht. Ein längeres, rein harmonisches, rhythmisches Weitergehen wird unerträglich. Ebenso wie der Mensch von Zeit zu Zeit frische Luft schöpfen muß, so muß in einem Kunstwerk neben harmonischer, rhythmischer, dramatischer und modulatorischer Arbeit eine fließende, gemüthsergreifende Melodie vorhanden sein. Wagner hat dies herrlich verstanden richtig abzuwägen, nach stürmisch leidenschaftlichen Situationen stellt er als Endpunct eine langathmige Melodie hin, die dem Zuhörer einen Ruhepunct, und Befriedigung darbietet. Ich mache nur auf die Stelle im Anfang des zweiten Actes des „Lohengrin" aufmerksam: Ortrud hat Friedrich zur Rache angefeuert, die Musik steigert sich bis

zur grausigsten Leidenschaftlichkeit, es thürmt sich Harmonie auf Harmonie und reißt uns mit Riesenarmen fort, da, auf der höchsten Spitze, vereinen sich die beiden Stimmen zu einer prägnant hingestellten Melodie. Ohne auf die psychologische Wahrheit dieser Stelle einzugehen, so würde auch der Scene, vom rein musikalischen Standpuncte aus betrachtet, ohne diesen melodischen Satz aller Abschluß und Befriedigung fehlen. Wenn Hr. Lohmann sagt, daß sich jeder Componist an die Gesetze von Wagner halten soll, so fragen wir, in was Anderem diese wol bestehen, als was von Gluck und Beethoven schon angestrebt worden ist: Gleichstellung des Textes zur Musik, nicht beliebige Melodienklängelei ohne Berücksichtigung des Werkes. Alles Andere in Wagner's Musik ist nicht zu lehren und zu lernen, sondern das beruht auf Wagner's Genie. Wer das nachahmen will, muß nothwendig mit Wagner's Ingenium begabt sein, und dann würde er, als selbstständiges Individuum, auch wieder andere Wege wählen, um zu seinem Ideal zu gelangen. Nehmen wir Wagner's neuestes Werk „Tristan und Isolde.“ Nach seinem eigenen Ausspruch sind hier seine Intentionen alle verwirklicht. Hierüber wird Niemand im Zweifel sein, denn jeder Tact tritt uns als neu entgegen, man wird in ein anderes musikalisches Land versetzt, als das bis jetzt bekannte. Nicht nur in Harmonie und Melodie, sondern auch in der Behandlung der Singstimme weicht es von allem Früheren ab; dieses freie Declamiren der Singstimme, die sich ohne Fesseln bewegt, die wie das vergeistigte Wort neben dem Orchester einhergeht. Das Orchester, ganz symphonisch gehalten, tritt wie eine Erklärerin des Gesagten hinzu, es schmeichelt, es braust, es stürmt, und drückt doch wieder ganz unabhängig von der Singstimme das Gesagte aus. Wenn nun dies Jemand nachahmen will, wohin würde er gelangen? Er kann das Orchester zwar selbstständig behandeln, kann sich in schreckhafte Modulationen einlassen, er kann sogar Wagner im Aeußerlichen noch übertreffen, doch was wird dabei herauskommen? Nach unserer Meinung nur Flickwerk, leere Nachbeterei. Solches Nachbilden nützt der Kunst gar Nichts, solche Werke haben keine Lebensfähigkeit, und kommen sie ja einmal zu Tage, werden sie von der Partei noch so sehr gefeiert, es kann eben nur Nachahmerei bleiben und verschwindet vor dem Original spurlos. Wir sehen ja, was aus dem Nachbilden der Beethoven'schen Symphonien, Quartetten und Sonaten geworden ist. Wir können nicht Alle Adler sein, es müssen sich die meisten Menschen mit einem geringeren Fluge begnügen. Wir halten es für die Hauptaufgabe eines jeden Künstlers, zu erkennen, in wie weit er der Welt Etwas leisten kann, und vor sich nicht zu erschrecken, wenn er nur im Kinderlied, im Salonstyl oder komischen Oper seine Kräfte hinreichend findet. Jedesmal, wenn er übergreift und sich mehr zutraut, wird er etwas Langweiliges schaffen, und wir müssen denjenigen höher stellen und mehr achten, der sich bescheiden in seinen ihm von der Natur angewiesenen Grenzen hält, als dieselben hochdünkend überschreitet, es einem Genie nachahmen will und doch nur ein gewöhnlicher Mensch bleibt, nur noch etwas langweiliger und arroganter. Wir können also nicht mit Hrn. Lohmann wünschen, daß ein Jeder sich bemühe in dem Styl von Wagner zu componiren. Wir können diesen Styl als schön, als richtig, als einzig zurechnungsfähig für eine bestimmte Gattung von Musik erkennen, doch ihn nur an seinem Platz, und mit dieser Persönlichkeit verbunden angewandt wünschen. Eine komische Oper, eine Oper im leichteren Genre würde sich auf dem Cothurn von Wagner lächerlich machen, man müßte die Arbeit als verfehlt hinstellen und den Componisten tadeln, daß er seine Aufgabe so verkennen konnte. Wenn Hr. Lohmann bedauert, daß das Publicum durch einen leichteren Genre in seiner Oberflächlichkeit bestärkt wird, so glauben wir, daß auf das Publicum so leicht und schnell nicht zu wirken ist. Das Publicum ist empfänglich für Alles, was ihm gefällt, mag dies heißen wie es will, mag es zu einer Schule gehören zu der es will. Heut wird Wagner's „Tannhäuser“ gegeben, das Haus ist dicht besetzt, es herrscht eine feierliche Stille über der Gesellschaft, die Oper wird mit Enthusiasmus aufgenommen; morgen wird Offenbach's „Orpheus in der Hölle“ gegeben, das Haus ist ebenso voll, der Applaus ebenso lebhaft. Traurig wäre es, wenn dem Publicum nur ernste und künstlerische Vorbildung beanspruchende Werke vorgeführt würden. Das Publicum würde erkalten, würde Schauspiel und Oper vernachlässigen und dadurch erst recht vom ästhetischen Standpunct zurückkommen. Wir haben ja gesehen, was Goethe und Schiller mit ihrem idealistischen Theater in Weimar erreichten, wo das Publicum als Schüler betrachtet wurde. Das Publicum will sich erbauen oder erheitern, heute so, morgen so, und wir finden weder in Deutschland noch in Paris (nach Wagner's eigenem Ausspruch), daß das Publicum in seiner ästhetischen Bildung so zurück ist, daß es Meisterwerke mißachtet. Wir können natürlich nur von großen Städten sprechen, wie es in Leipzig ist, wissen wir nicht, doch in Berlin ist eine Aufführung des Goethe'schen „Faust“, Shakespeare'scher Dramen, Opern von Beethoven, Mozart, Wagner, Beethoven's neunter Symphonie ebenso besucht, und zwar aus Enthusiasmus für die Sache, als wie der „Actienbudiker“, „Kieselack und seine Nichte“, „Lucrezia“ und andere italienische Opern. Dies zeugt doch wahrlich nicht, daß dem Publicum der Sinn fehlt, sondern daß es sich auf verschiedene Weise amusiren will; und schlimm wäre es, wenn nicht auch für die letztere Richtung gesorgt wäre.

Die Kritik muß sich in ihrem Urtheil doch stets auf den Standpunct stellen, auf dem das Werk geschrieben ist; an eine heitere Oper den Maßstab legen zu wollen, den man an eine Wagner'sche Oper legt, halte ich für gänzlich verfehlt, und zu verlangen, daß dieselbe auf Wagner'schen Ideen aufgebaut ist, halte ich für noch verfehlter. Daß es in diesem Genre auch schlechte und gute Werke giebt, daß ein Componist sich um den Text gar nicht kümmert, sondern nur Melodienkitzel erzeugen will, ist auch ohne die Wagner'schen Principien anzugreifen. Für Schliebner's Opern ist es das traurigste Zeichen, daß sich keine derselben auf irgend einem Repertoire erhält; also der richtigste Beweis, wie gut das Publicum zu unterscheiden weiß, was nur Ohrenkitzel ist und was wirklich mit dem Text übereinstimmender Gefühlsausdruck ist. Rob. Eitner.

Nachschrift der Redaction. Arbeiten, wie die obige, sind uns aus mehrfachen Gründen erwünscht. Man vermag nur auf solche Weise nähere Kenntniß darüber zu erlangen, wie man verstanden worden ist. Das aber ist immer das Wichtigste und Entscheidendste. Zugleich bietet sich auf solche Weise die beste Gelegenheit, Mißverständnisse nach den verschiedensten Seiten hin zu berichtigen und so auf eine Einigung der Ansichten hinzuarbeiten. Deßhalb haben wir obigen Bemerkungen, wie schon wiederholt in ähnlichen Fällen, gern eine Stelle eingeräumt.

Fast Alles, was der Herr Referent sagt, ist vollkommen richtig, und auch unsere Meinung. Der Herr Ref. kämpft gegen ein Phantom, ein Ding, was gar nicht existirt, er schafft

sich auf diese Weise erst eine Meinungsverschiedenheit, und die Polemik wird, wie in den meisten Fällen, so auch hier, schließlich zu einer vollkommen zwecklosen. Das ist überhaupt das Gewöhnliche in den Streitigkeiten der Gegenwart, und wir haben deßhalb immer so nachdrücklich wie möglich betont, daß es sich lediglich darum handle, dies zu erkennen, um sich über eine Menge scheinbarer Schwierigkeiten hinausgehoben zu sehen.

Im Eingange verwechselt der Ref. die individuellen Eigenheiten eines Meisters, mit dem Allgemeinen, Normalen, was in seinen Schöpfungen mustergültig für alle Anderen ist. Nicht das Erstere soll nachgeahmt werden, wohl aber das Letztere. Nur dies ist es, von dem verlangt wird, daß es in Fleisch und Blut der Kunstgenossen übergehen soll. So ist auch in den von uns aufgestellten Sätzen stets nur von einem Anschluß an die Principien die Rede gewesen, niemals von einer Nachahmung in jenem schlechten Sinne. Demzufolge ist das Verhältniß ganz dasselbe, wie auch in früherer Zeit. Nicht jeder Instrumentalcomponist z. B. schuf sich neue Formen; er acceptirte das, was von den hervorragendsten Meistern festgestellt war, und suchte dies individuell zu gestalten, suchte dem Allgemeinen seinen individuellen Geist einzuhauchen. Welches diese Wagner'schen Principien sind, die fortan allem dramatisch-musikalischen Schaffen als mustergültig voran leuchten sollen, das auseinander zu setzen, ist hier nicht der Ort. Es ist jahrelang in d. Bl. geschehen, und außerdem habe ich mich an verschiedenen anderen Orten, so in meiner „Musik der Gegenwart", ausführlich darüber, sowie insbesondere über die in Rede stehende Frage ausgesprochen. Nur in Kürze sei an Einiges erinnert, des deutlicheren Verständnisses halber. Es ist vor allen Dingen das einseitige Uebergewicht der Musik, der Dichtung gegenüber, welches beseitigt werden mußte. Auf dramatischem Gebiet ferner war das Bewußtsein beinahe ganz verloren gegangen über das, was eigentlich in Musik gesetzt werden kann. Alle Innerlichkeit war verschwunden. Leere Aeußerlichkeiten, Trivialitäten, Intriguen, Perfidien wurden in Musik gesetzt, Dinge, welche die Musik als vollkommen überflüssig erscheinen lassen mußten. Wagner ferner ist der Erste gewesen, der auf dramatischem Gebiet eine vollkommen consequente, correcte Melodiebehandlung, was die Beziehung derselben zum Text, die sprachliche Seite derselben betrifft, wiederhergestellt, oder richtiger: zum ersten Male geschaffen hat. Schon früher, bevor an Wagner's Reformen gedacht wurde, habe ich mich wiederholt über die trostlose Verkehrtheit ausgesprochen, die z. B. in der Vermengung der italienischen Coloratur mit deutscher Gesangsmelodie liegt, über dies durchaus Widersprechende, Unvereinbare, Styllose, dem selbst unsere besten neueren deutschen Meister, wenigstens theilweise, nicht haben entgehen können. Wagner's Bahnen betreten, heißt also nichts Anderes, als, den alten Unsinn, Formalismus und Schlendrian über Bord werfen, seitdem das Wahre theoretisch und praktisch festgestellt ist, heißt, nicht mehr dem alten Opernschwindel huldigen, in einer Epoche, die schon seit bald 15 Jahren ganz andere Kunstanschauungen zur Geltung gebracht hat. Vermag der Tonsetzer diese allgemeinen hier nur beispielsweise angeführten Errungenschaften seinem individuellen Wesen gemäß zu gestalten: um so besser für ihn und das Werk. Nicht blos erlaubt soll dies sein, es ist Forderung, die mit aller Strenge gestellt werden muß. Von sclavischer Nachahmung ist also nirgends die Rede, nicht von Aneignung der endlichen, zufälligen Seiten, die jedem Menschen anhaften, ebenso wenig, als von einer Uebertragung des Styls der ernsten Oper auf die komische, worauf der Herr Ref. weiter unten zu sprechen kommt. Man braucht noch durchaus nicht diesen Styl in widersinniger Weise auf eine andere Gattung zu übertragen, wenn man bestrebt ist, Mißbräuche auch in einem anderen Genre zu vermeiden und zu entfernen, welche durch Musterleistungen in dem entgegengesetzten bereits als solche hingestellt sind; man braucht im Komischen nicht einer niederen, blos auf Effect berechneten Richtung zu huldigen, wenn die höhere Kunstanschauung in anderer Sphäre bereits allgemein Platz gegriffen hat. Abgesehen hiervon, so hat Wagner im dritten Theile seiner „Nibelungen", im „Jung-Siegfried" Gelegenheit, ein Beispiel hinzustellen, in welcher Weise das Naiv-Komische sich seinen Grundsätzen entsprechend gestalten wird. Von einer unmittelbaren Uebertragung des Styls der einen Gattung auf eine andere wird hier ebenso wenig, wie oben von falscher Nachahmung die Rede sein können. In gleicher Weise irrthümlich aufgefaßt ist, wenn der Herr Ref. sagt, daß Jeder seine Fähigkeiten ermessen, und in entsprechender Selbsterkenntniß sich seine Aufgaben stellen soll. Wer zweifelt an der vollkommenen Wahrheit dieses Satzes? Wer Talent zum Lied hat und darin Schönes leisten kann, soll von uns durchaus nicht gezwungen werden, im Hochtragischen sich zu versuchen. Wohl aber ist zu verlangen, daß das kleine Talent nicht dem Schlechten huldige; weil es dort Nichts leisten kann, diesen Umstand nicht als einen Freibrief benutze; die höhere Kunstanschauung, der bereits verwirklichte Fortschritt soll sich überall, auch im Lied, im Salonstyl u. s. w., documentiren.

Ich breche hier ab, um meine Anmerkung nicht zu einer Abhandlung auszudehnen. Nur zwei Puncte seien hier noch erwähnt: eine Kleinigkeit, und dann die von dem Herrn Ref. gegen den Schluß hin gemachte Bemerkung über das Publicum. Er braucht den Ausdruck „Partei", zu einer Zeit, wo von einer solchen im schroffen, exclusiven Sinne durchaus nicht mehr die Rede ist. Wenn er dabei bemerkt, daß gewisse Werke „von der Partei gefeiert würden", so ist zu erwidern, daß stets das Umgekehrte stattgefunden hat. Gewisse Werke sind nicht deßhalb gefeiert worden, weil die Autoren derselben schon vorher zur Partei gehört hätten; die Verfasser wurden zu derselben gezählt auf Grund ihrer Werke. Nur das, was einigen Anspruch hatte auf Geltung, worauf man wenigstens Hoffnungen setzen konnte, wurde hervorgehoben, mochte der Autor „der Partei" noch so indifferent gegenüber stehen. Das aber war die fortwährende Verdrehung, daß die Anderen einen solchen gleich zur „Partei" zählten, ihn förmlich dazu hindrängten, blos darum, weil man seine Leistungen anerkannte.

Dem Schlußsatz über das Publicum liegt eine Vermengung der verschiedenen Bestandtheile desselben zu Grunde. Nicht dasselbe Publicum beklatscht heute Shakespeare und Goethe und morgen „Kieselack und seine Nichte." In großen Städten namentlich haben sich schon längst verschiedene Gruppen herausgebildet; es sind ganz andere Elemente, die hier dem Unsterblichen und dort der nichtsnutzigen Mode des Tages huldigen. Der oberflächlichste Blick ins Theater kann einen Jeden davon überzeugen. Sieht sich auch der höher Gebildete die Letzteren einmal an, so geschieht es, um von denselben als Momenten der Culturgeschichte Kenntniß zu nehmen. Endlich sei noch erwähnt, wie es vollkommen richtig ist, daß nicht blos das Tiefernste, Classische dem Publicum geboten werden kann, sondern auch Unterhaltendes demselben vorgeführt werden muß. Aber auch in diesem soll echte künstlerische Gesinnung, soll die höhere Anschauung einer Epoche sich ausprägen. Dient es nur der Frivolität, so wird durch dasselbe fortwährend wieder eingerissen, was durch das Bessere auferbau

wurde; nur dann, nur im letzteren Falle, sind dieselben verwerflich, dann aber auch entschieden zu verurtheilen.

Unser Resultat ist das schon im Eingange Bemerkte: der Herr Ref. vertritt fast durchweg das Richtige, das, was auch unsere Meinung ist; sein Irrthum besteht darin, daß er, wie so Viele, gegen ein selbstgeschaffenes Phantom kämpft, was er uns unterschiebt. Fr. Br.

Aus Frankfurt a. M.

(Fortsetzung.)

Concerte.

Es wurde im Laufe dieses Winters und der Messe mit ihren Zitterorgeln und unharmonischen Räuberbanden so dick musicirt, daß man die aus Notenköpfen bestehende Luft mit Messern schneiden könnte. Mitte März z. B. hatten wir einmal in zwei Abenden fünf verschiedene große Concerte, die Oper und so vieles geheime Musiktreiben nicht mitgerechnet, daß es unbegreiflich bleibt, wo bei unserem im Ganzen nur kleinen Musikpublicum alle die Ohren herkamen, die da hören sollten, zumal die haute volée nur in äußerst seltenen Fällen unsere Soiréen besucht. Genau genommen dürfte nicht allein jeder Concertgeber, sondern auch jeder Mitwirkende einen Anspruch auf kritische Zergliederung seiner Leistungen machen. Da hierzu aber ein eigenes Athenäum der Kritik und ein eigenes lesendes Publicum gestiftet werden müßte, so hoffe ich, daß mir für diese Unterlassungssünde eine geneigte Absolution werde, und begnüge mich deßhalb damit, meinen diesmaligen Concertbericht nur in nuce zu liefern.

Die Oratorien-Vereine Rühl und Sancta Cäcilia gaben, der erstere an zwei Abenden „Belsazar" von Händel (wie sonst ohne Orchester am Flügel), Mozart's „Davidde penitente", Requiem und Dies irae für eine Solostimme von Rühl, einen Psalm von Mendelssohn und kirchliche Gesänge von Schelble und Händel. Letzterer gab den „Judas Makkabäus", Motetten von Bach und dessen Hohe Messe, das Requiem von Cherubini, „Auferstehen" von Messer, eine Nummer aus „Paulus" und den letzten Theil aus Bach's Matthäus-Passion. Wir finden hier gut bestandene Feuerproben für den erst seit Kurzem neu engagirten Dirigenten des Cäcilien-Vereins Hrn. Carl Müller, und gratuliren von Herzen. Der Philharmonische Verein gab in seinen drei Abonnements-Concerten, um Einiges besonders hervorzuheben, zum ersten Male die Ouverture zu „König Stephan" Op. 117 von Beethoven und dessen C dur-Symphonie, Gade's Symphonie in B (Nr. 4), das Concert für zwei Claviere von S. Bach, von den HH. Henkel und Hill in objectiver und charakteristischer Weise durchgeführt u. s. w. Die Richtungen, Tendenzen und die durch Beispiel und mitunter auch wol durch Eifersucht angeregten Fortschritte der obengenannten Oratorien-Vereine bedürfen, früheren Mittheilungen zufolge bereits bekannt geworden, keiner weiteren Erklärung; und der Philharmonische Verein erlangt unter Hrn. Henkel's sorgfältiger, mitunter etwas düftlicher Leitung nichtsdestoweniger allmälig eine Selbstständigkeit, die uns den einseitigen Begriff von Dilettantismus bald vergessen macht.

Ueber die Aufführung der Mendelssohn'schen Oper „Die Hochzeit des Camacho" in dem Opernvereine der HH. Lichtenstein und Ferdinand Schmidt ist bereits (in Nr. 5 d. Bl.) das Geeignete gesagt worden, und der Gluck'sche „Orpheus" fand darauf eine gelungene Wiederholung. Ich wüßte mich in der That keiner Gesellschaft zu erinnern, welche in so kurzer Zeit an Anzahl und innerem Aufschwung so schnelle Fortschritte gemacht hätte. Die sechs Quartettsoiréen der HH. Straus, Stein, Welker und Brinkmann ziehen nicht selten auch Quintette in ihren Kreis, diesmal z. B. das Boccherini'sche in A dur, das Mozart'sche in C dur Nr. 2, das Onslow'sche in A moll Op. 34, das Mendelssohn'sche in D moll, das Spohr'sche in G dur u. s. w. und gab noch einen zweiten Cyclus von vier Abenden, welche sich trotz des Uebermaßes an Concerten dennoch eines nicht minder aufmerksamen und zahlreichen Auditoriums erfreuten. In einer dieser letzteren Soiréen wurde ein Quartett in D moll von Vincenz Lachner aufgeführt, welches trotz des gefährlichen Platzes zwischen Haydn und Beethoven dennoch die höchste Theilnahme fesselte, indem dasselbe durch seinen Geist und Styl gleichsam einen Uebergang, eine Vermittlung zwischen beiden herbeiführte. Wir haben es hier einmal wieder mit einem Componisten zu thun, der in seinen Werken, nicht von seinen Werken lebt, und der, sobald der Gott in seiner Brust, der Drang zum Schaffen, zufriedengestellt ist, sich nicht weiter um die Materie des Geschaffenen, um den Absatz bekümmert; denn dieses Quartett, das dem Ausspruch competenter Richter zufolge den besten dieser Gattung an die Seite gesetzt werden darf, ist, obgleich schon vor Jahren geschrieben — noch immer Manuscript. Auch unser Liederkranz hat seinen Contingent zu der diesjährigen musikalischen Völkerschlacht gestellt, denn einige von dessen Concerten überschritten weit das Ziel, das sich gewöhnlich der Männerchor setzt. Dies bewiesen nicht blos verschiedene Concerte im üblichen Charakter der Tafelfreude (darunter eine Weihnachtsbescheerung, woselbst Freund Ahasver als Hauptagens, die heiligen drei Könige und selbst das Christkindchen auf einem Esel reitend figurirten); nicht blos das jährliche Stiftungsfest mit seinen politisch drastischen Anspielungen u. s. w., sondern hauptsächlich sein zum Besten der Mozartstiftung abgehaltenes großes Concert, worin diesmal Frl. Janauschek — als Brennpunct unserer jetzigen Theaterinteressen — die Hauptattraction bildete. Einen überraschenden Genuß bot uns das Oratorium für Männerchor von Carl Löwe „Die eherne Schlange" mit Text von Giesebrecht, wozu Gellert (der Director des Liederkranzes) eine effectreiche Instrumentation gesetzt hat. Das Gedicht hat seine Quelle im vierten Buch Moses und im Evangelium Johannes 3, 14—15, also im Lager der Israeliten auf ihrem Zuge durch die Wüste. Ein anderer Männerchor über ein Gedicht von Fr. Helms „Die Freude wollte sich vermählen", mit vielem Humor ebenfalls von Gellert componirt, erfreute sich der allgemeinen Anerkennung.

Ein neuer Männergesang-Verein blüht unter Leitung des Hrn. Gotthold Kunkel in lebensfrischer, gesunder Weise auf, welcher vor Kurzem ein sehr stark besuchtes Concert im großen Harmoniesaale gegeben hat.

Ueber die Leistungen unseres Museums kann ich aus dem einfachen Grunde Nichts sagen, weil ich denselben nicht beiwohnte; ich verweise deßhalb auf Nr. 11 d. Bl.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Berlin. „Tannhäuser. Ein Mysterium in zwei Abtheilungen und acht Scenen mit Musik von A. Reißmann“ betitelt sich eine Composition, die der in Halle lebende Concertgeber unter seiner Leitung am 17. Mai im Saale der Berliner Singakademie mit einem aus verschiedenen Gesanginstituten vereinigten Gesangschor und der Liebig'schen Capelle vor meist eingeladenen Hörern zur theilweisen Aufführung brachte. Wenn der Componist dieses „Mysteriums“ in einem kleinen Vorworte zu seinem Textbuche sagt, daß „nicht die Lust zu concurriren, sondern die Ueberzeugung, daß die „Tannhäusersage“ kein Stoff für Bühnendarstellung ist, ihn dazu bewog, dieselbe als Oratorium aufs Neue zu bearbeiten“, so können wir, abgesehen von dieser ganz falschen Behauptung, Nichts dagegen haben, wenn es Leute giebt, welche sich abmühen, die vortreffliche Operndichtung der Tannhäuser-Sage als Curiosum in ein sogenanntes oratorisches Gewand zu kleiden. Es können dies nur eben subjective Ansichten sein und bleiben, die aller psychologischen Objectivität bar sind. Keinem denkenden und fühlenden Componisten ist es je eingefallen und wird es je ferner zugemuthet werden können, einen „Moses“, „Elias“, „Paulus“, „Messias“ u. s. w. mit dem Flitter der Theaterherrlichkeit auszustatten, denn daß diese der heiligen Geschichte und dem religiösen Cultus angehören, macht sie allein nur zu geeigneten Stoffen einer wahren oratorischen Behandlung. Wo blieben auch sonst hierfür die Grenzen? Leider haben ohne allen künstlerischen und nachhaltigen Erfolg in neuster Zeit verschiedene Componisten versucht, poetische Bearbeitungen weltlichen Inhalts, umrankt von einzelnen herbeigezogenen kirchlichen Streiflichtern, ihren Compositionen den weiten, Alles verbergenden Mantel dieser „religiösen Musikgattung“ umzuhängen. Man hörte diese Absurditäten der „Oratorientitulatur“ zum Theil oder als Ganzes mit an und sagte sich schließlich: Schade um die verlorene Zeit und Arbeit; es könnte alles Andere sein, nur den Namen eines „Mysteriums“, eines Oratoriums, eines geistlichen Dramas und einer heiligen Handlung verdienen diese Werke nicht. Dies wäre denn auch mit wenigen Ausnahmen, da der aus vier Scenen bestehende, aufgeführte erste Theil manches Anzuerkennende enthält, von dem Tannhäuser-Mysterium des Hrn. Reißmann zu sagen. Der Componist muß durch die hiesige Aufführung und Aufnahme gefunden haben, daß er mit seiner Tannhäuser-Mysteriums-Partitur einen ganz unfruchtbaren Boden betreten hat. Wir können aus vielfachen Gründen nicht annehmen, daß derselbe selbst in den gelungensten musikalischen Momenten, wo er mit Accenten rhythmisch-malender Mendelssohn'scher Oratorik scheinbar brillirte, von dem Glauben mystificirt sei, eine praktische Kritik gegen Rich. Wagner's genialen und geistdurchdachten „Tannhäuser“ geübt zu haben. Der Wagner'sche „Tannhäuser“ hat, abstrahiren wir von der erbärmlich angelegten Pariser Pseudo-Niederlage, welche nur dazu dienen konnte und gedient hat, dem genialen Tonsetzer immer mehr Sympathien zuzuwenden, seine weltgeschichtliche Mission bereits lange erfüllt. Diese zu hemmen, vermag kein Tannhäuser-Mysterium, und sollte auch der nicht gehörte Papst Urban mit seinem Baß im zweiten Theile der gerechteste Anwalt für sein entweihtes „Mysterium“ werden. Wenigstens sind wir und das Auditorium durch die Vertreter der Musik des ersten Theils: Tannhäuser (Bariton), Maria (Sopran), Chorführerin (Alt), Chorführer (Tenor und Baß) und die Chöre, nicht vom Gegentheil überführt worden. Vor und mit Beginn der vierten Scene, welche mit den Worten schloß: „Zum Sühnopfer ist geworden, was dem Herrn Du vertraut. Erwach'! Verirrter!“ trat der geeignete Moment zu einer kleinen Völkerwanderung ein. Der Saal fing an sich nach und nach bedeutend zu leeren, weil jeder finden mußte, daß dieses Tannhäuser-Mysterium nur eine dramatisirte Darstellung der Sage ist. Warum gab aber auch Hr. Reißmann diesem „Tannhäuser“ den unpassenden Namen eines „Mysteriums“? Der Name „Mysterium“ (geistliches Drama, heilige Handlung) war für diese heiligen Musiken viel bestimmter, würde aber in der Folge, wo der weite Ausdruck „Oratorium“ eingeführt worden war, freilich nicht auf alle sogenannten Oratorien und Mysterien passen. Hierbei wollen wir nicht unbemerkt lassen, daß die poetische, dichterische Bearbeitung dieses Tannhäuser-Mysteriums nicht ohne Geschick angelegt ist. Wir beabsichtigen keineswegs nach dem Hören des ersten Theils eine eingehende Kritik zu geben, können aber nicht umhin, anzudeuten, daß der Componist, sowohl in orchestraler als vocaler Beziehung, noch viel zu studiren hat und nicht immer praktisch für die einzelnen Instrumente und für die menschliche Stimme zu schreiben versteht. Wie wäre es sonst denkbar, namentlich die Holzblaseinstrumente principaliter so wirkungslos ohne Deckung und Füllung der Mittelstimmen auftreten zu lassen. Namentlich gilt dies von der Behandlung der Fagotte; aber auch die übrigen Blaseinstrumente hätten eine wirkungsvollere Anwendung verdient. Gelangten die oft schwierigen Chöre, welche in ihren einzelnen Stimmen nur aus 15 Sopranen, 16 Alten, 10 Tenören und 9 Bäßen bestanden, wegen ihrer eigenthümlich gesuchten Stimmführung nicht zur Geltung, so war die ganze Aus- und Aufführung nur eine mittelmäßige. An den Soli betheiligten sich eingehend Frl. Münster und die HH. Dr. Müller, Flögel und Putsch. Da außer den Textbüchern nicht besonders Concertzettel ausgegeben waren, welche noch zwei andere Nummern des Concertgebers, wie wir später hörten zu Schiller's „Tell“, enthielten, so nahmen wir anfänglich die beim Publicum spurlos vorübergegangene Tell-Ouverture mit Hinwegdenkung einiger Hornsätze für eine nicht unpassende Tannhäuser-Mysteriums-Ouverture hin, sahen aber schließlich unseren Irrthum ein, weil nach dem darauf folgenden Terzett zum „Tell“ erst das „Mysterium“ mit einem lang ausgedehnten Vorspiel begann. Jedenfalls ergiebt sich hieraus, daß die Ouverture zu Schiller's „Tell“ in gar keiner Beziehung zu diesem stand. Th. Rode.

Wien, 27. Mai. In unserem Concertleben gab es zum Schlusse hin noch manches Anregende. Vor Allem eine Wiederholung des „Häuslichen Krieges“ von Schubert. Die veränderte Besetzung einiger Solopartien durch Hofopernmitglieder war der guten Wirkung des in manchem Einzelnen sehr frischen Werkes förderlich. Der Herbeck'sche Sing- und Orchesterverein griff bei der wiederholten Aufführung dieser Operette noch markiger durch als früher. — Julius Eppstein, der weitaus geschmackvollste unserer Pianisten, ließ sich in einer Matinée musicale als selbstständiger Concertgeber vernehmen. Diese Gabe hat sich durch ein auserlesenes Programm, und durch eine nette, gewissenhafte, feinsinnige Durchführung desselben vortheilhaft hervorgethan, ja als sehr anziehend erwiesen. Eppstein spielte, begleitet von unserer Hofoperncapelle, Mozart's Esdur- und Beethoven's G dur-Concert. Er gab uns beide selten gehörte Werke mit mustergültiger Correctheit und sorgfältiger Nuancirung. Auch führte dieser gründliche Clavierlehrer bei gleichem Anlasse einen seiner jüngsten Schüler vor. Dieser heißt Ignaz Brüll. Ein ganz nettes und bis zu einem gewissen Grade technischer Gewandtheit sogar gut entwickeltes Spieltalent. Das Componiren aber, und vollends das musikalische Illustriren von Texten gleich der Heine'schen „Loreley“, sollte der zarte Neuling bis auf Späteres, oder ganz bei Seite lassen. Lehrer und Schüler spielten mit einander das Reinecke'sche Impromptu über die Alpensee-Scene aus „Manfred“, ein mit großer Feinheit angelegtes und durchgeführtes Tonstück, das — zum ersten Male hier gehört — seine günstige Wirkung nicht verfehlt hat. — Ganz anders gelang der Wurf mit dem Zöglingsconcerte unserer Conservatoristen. Alle Ehre Hellmesberger, dem umsichtigen, praktisch durchgebildeten und geistig anregenden Lenker dieser Anstalt! Denselben Respect auch den übrigen Instrumental-Professoren dieser Pflanzschule! Das ist ein Orchester von jungen Kunstbeseelten, die da, ihres Handwerkes vollkommen gewiß, wie ein feuriger, muthvoller Mann für ihre Aufgabe einstehen und sie vollbringen. Ich zweifle, ob eine aus ergrauten Routinisten gebildete Capelle die Cherubini'sche Anakreon-Ouverture, Gade's G moll-Symphonie und den Orchestertheil des Beethoven'schen Clavierconcertes in C moll lebensfrischer und selbst technisch abgerundeter vorzuführen im Stande wäre, als diese Phalanx von unbärtigen Jünglingen es gethan. Die Streicher behaupten in diesem jugendlichen Orchester bezüglich der Ausführungstüchtigkeit die erste Stelle. Es zeigt sich hier sowohl eine durchweg ausgeglättete Bogenführung, als eine markige, echt orchestermäßige, doch nach Erforderniß auch feine Tongebung. Unter den Bläsern liefern besonders die Flöten, Hörner, Fagotte und Trompeten ein gewiegtes Contingent. In den übrigen Gegenden der Blasharmonie zeigen sich wohl bis jetzt noch Härten und Unebenheiten mannigfacher Art. Indessen wird da vielleicht mit der Zeit nachzuhelfen sein. Die Clavierschule des Hrn. Prof. Dachs hat bei diesem Anlasse ein sehr hübsches Darstellertalent in dem jungen Rubinstein, einem Verwandten des gleichnamigen Virtuosen und Componisten, uns vorgeführt. Der Clavierpart des Beethoven'schen Concertes in C moll (erster Satz) war sehr correct wiedergespiegelt. Die eingelegte Cadenz von der Arbeit dieses jungen Componisten zeigt Talent, namentlich für die Kunst thematischer Ausgestal-

tung. — Die beiden letzten Haslinger'schen Novitäten-Soiréen brachten, nebst manchem Verblaßten, zwei in gewisser Art hervorragende größere Tonwerke. Das eine derselben ist ein Terzett für Clavier, Geige und Violoncell von Veit, zwar leichtgeschürzt, doch an gefälligen, ja selbst geistvollen Zügen nicht arm, wenngleich gegen die früheren Werke des begabten und kenntnißvollen Böhmen weit zurückstehend. Das Ganze ist mehr feine, im Einzelnen interessante Arbeit, als ein gedankenvolles Kunstwerk. Die HH. Dachs, Hellmesberger und Röwer machten sich verdient um die künstlerisch vollendete Wiedergabe dieses Opus novum eines unserer begabtesten und gebildetsten Landsleute. — Die zweite nennenswerthe Gabe dieser Novitäten-Soiréen war eine Sonate für Clavier und Violoncell (A moll) von Rudolph Bibl, dem in d. Bl. oft erwähnten braven und geistvollen Organisten. Ohne Vergleich einheitlicher und selbstständiger als das neulich besprochene Streichquartett dieses jungen Componisten, geht diese Sonate entschiedenen Schrittes die Bahnen der Neuzeit. Ist auch darin nur ein Vordringen zu der durch Mendelssohn und Schumann angebahnten Richtung erkennbar, so birgt dies Epigonenwerk dennoch so viel Gedankenreichthum, Arbeitsfülle und sinniges Nachdenken und Nachfühlen, daß diese Sonate unbedenklich unter die besten ihrer Art gereiht werden darf, da sie überdies auch ein vortheilhaftes Zeugniß über des begabten Componisten Studien der älteren Meister, namentlich Bach's, abgiebt. Die HH. Dunkl (Clavier) und Prof. Schlesinger (Violoncell) haben das Werk der ganzen Versammlung, und gewiß auch dem Componisten, sehr zu Danke gespielt. — Aehnlich wie beim „Lohengrin" waren die Ergebnisse der Vorstellung des „Fliegenden Holländers". Wagner wurde nach der Ouverture einmal, nach jedem Actschlusse dreimal, zuletzt viermal gerufen. Auch hier lieh der Meister seiner Stimmung kräftig bezeichnende Worte. Ich habe dieselben leider nicht genau, sondern nur deren Sinn behalten. „Nach einer langen Reihenfolge herber Erfahrungen", meinte der Meister, „sei die Aufnahme und Darstellungsweise seiner Schöpfungen in Wien ein ihm freudiger Lebenslichtblick gewesen. Er hoffe, hierin eine Bürgschaft für die Eindrücke seiner Wiederkehr in unsere Räume erblicken zu dürfen." Worte solcher Gewiegtheit überheben mich einer eingehenderen Würdigung des Erfolges dieser beiden denkwürdigen Opernabende. Es wäre auch nicht passend, aus der weihevollen Stimmung, in welche wol jeder Kunstbeseelte durch Ereignisse solcher Art versetzt worden, in das Gebiet chablonenhafter Recensenten- oder gar trockener Berichterstatterweise herniederzusinken. Die Thatsachen sprechen — wenigstens Angesichts des eben Erlebten — wol das nachdrücklichste Wort in eigener Sache. S.

Magdeburg. Am 14. und 15. Mai fanden unter Leitung von G. Rebling zwei Aufführungen statt, welche durchaus das Gepräge eines Musikfestes trugen. Der erste Abend in den überfüllten Räumen der Loge brachte Gluck's Iphigenien-Ouverture und den zweiten Act der „Iphigenie in Tauris"; die Soli von Frau Dr. Reclam, Musik-Dir. John aus Halle und Kammersänger Föppel aus Dessau (Baß), die Chöre von dem Rebling'schen Gesangverein unter Zutritt des Domchors ausgeführt. Es folgten vier Lieder, gesungen von Frau Wagner-Jachmann, unter denen Schubert's „Erlkönig" durch meisterhafte Charakterisirung des Dialogs und der Erzählung innerhalb des hohen Ebenmaßes, welches dieser durchaus plastischen Künstlerin eigen ist, hervorragte. Auch die Wahl der beiden Gesänge von Rob. Schumann, welche den Schluß des ersten Theiles bildeten („Ich grolle nicht" und „Ueberm Garten durch die Lüfte"), zeugte von der Tiefe und Würde der Geschmacksrichtung, in welcher Frau Jachmann-Wagner ihre Lorbeern sammelt. Das Violoncellconcert von Molique, welches Hr. Kammermusikus Grützmacher zwischen beide Liedergruppen einschaltete, ist eine reichhaltige und anziehende Composition und wurde mit jener Feinheit und Umsicht vorgetragen, die wir stets an diesem Künstler bewunderten; indeß ist nicht zu leugnen, daß diese Nummer des Programms unter dem Druck ihrer Umgebung litt. Den Schwerpunct des Abends und des ganzen Festes bildete Beethoven's neunte Symphonie, in welcher die Genannten, mit Ausschluß von Frau Jachmann, die Solopartien übernommen hatten. Es war der Zahl nach, soweit wir uns erinnern, die dritte Aufführung dieser riesenhaften Dithyrambe, welche in Magdeburg stattfand, und die naheliegende Vergleichung mit der ersten unter Liszt's Dirigentenstabe (1856) darf immerhin als eine neue den schon vorhandenen Schwierigkeiten hinzutretende bezeichnet werden. Dennoch ist auch diese rühmlichst überwunden, denn was der letzten Aufführung an Momenten höchster künstlerischer Begeisterung etwa abgegangen sein mag, das fand sein Gegengewicht in der Geschlossenheit des Gesangschors, welcher seine Aufgabe in ernster Tiefe erfaßt hatte, in der günstigen Akustik des Saales, welche das herrliche Detail der Symphonie in erwünschter Klarheit erkennen ließ, und in der hingebendsten Sorgfalt des Soloquartetts, insbesondere der freien Beherrschung der höchsten Sopranlagen durch Frau Marie Reclam, über welchen allen ein günstiger Stern glänzte. — Das Orchester unter Führung der HH. Beck und Grützmacher leistete bis auf einige Schwankungen in den Gluck'schen Recitativen Vorzügliches. Der Dirigent hatte außer dem vortrefflichen Programm zur neunten Symphonie auch eine kurze Exposition der Iphigenien-Scene in das Textbuch drucken lassen, was jedenfalls Nachahmung verdient. Ihm gebührt ungetheilt das Verdienst, die mitwirkenden Kräfte gesammelt und die Chöre zu einer Kunstleistung emporgezogen zu haben, welche vollkommen auf der Höhe der Gegenwart steht. — Der zweite Nachmittag in der Johanniskirche, dem „Elias" von Mendelssohn gewidmet, entsprach, was das Gesammtgelingen betrifft, vollkommen dem vorangegangenen Tage. Die Zahl der Hörer mag tausend reichlich überstiegen haben. Als besondere Lichtpuncte seien erwähnt: die Antworten des nach dem erflehten Regen ausschauenden Knaben (Frau Marie Reclam), die Arie des Obadja: „So Ihr mich vom ganzen Herzen suchet" (Hr. John), endlich die Recitative der von Frau Jachmann freundlichst übernommenen Altpartie. Was die Oberleitung auch dieses aus der vollsten Manneskraft des Componisten entsprossenen Werkes anlangt, so bürgte die besondere Wahlverwandtschaft des Hrn. Rebling zu den Werken dieses Meisters für ein tief eingehendes Verständniß des Letzteren, und der Erfolg hat diese Erwartung aufs Vollständigste bewährt. □

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Am 6. Mai hatte die Singakademie zu Breslau unter J. Schäffer's Leitung in der Universitäts-Aula eine Aufführung veranstaltet, in welcher der 42. Psalm a capella von Palestrina, der 100. Psalm (Jubilate) von Händel und die Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniß" von Bach ausgezeichnet, mit großer Hingebung durchgeführt wurden. Dem Text der Gesänge hatte Musik-Dir. Schäffer, nach Riedel's Vorgange in Leipzig, eine treffliche historisch-ästhetische Charakteristik der vorgeführten Meister und Werke vordrucken lassen, aus der wir vielleicht später noch Einiges mittheilen.

Am 16. Mai trat die Pianistin Frl. Anna Brauer von Naumburg zu Merseburg in einem Concert des dortigen Gesangvereins auf. Sie spielte die Cis moll-Sonate von Beethoven, ein Chopin'sches Nocturne und den Einzugsmarsch aus „Tannhäuser" von Liszt.

Bei einer Aufführung von Beethoven's C dur-Messe im Cölner Dom hat eine blinde jugendliche Sängerin, Frl. Adeline Büchner, in der Sopranpartie allgemein gefallen. Ihr Vortrag ist durchaus correct und von einer ergreifenden Innigkeit gewesen.

Musikfeste, Aufführungen. Das 38. niederrheinische Musikfest wurde in den Pfingsttagen zu Aachen abgehalten; es war stark besucht. Die Hauptwerke: am ersten Tage Beethoven's Missa solemnis und die Eroica, am zweiten Tage Händel's „Josua" fanden bei durchweg vorzüglicher Ausführung begeisterte Aufnahme. Franz Lachner aus München dirigirte. Unter den Instrumental-Solisten ragte Joachim, unter den Sängern Frau Rübsamen-Veith aus Cassel hervor.

Das Züricher Musikfest ist wegen des großen Brandes in Glarus vorläufig vertagt worden.

Literarische Notizen. Von Edmund Roche in Paris ist als erstes Heftchen einer Reihe von Charakteristiken der „virtuoses contemporains" die ausführliche Biographie und Würdigung Alfred Jaell's erschienen. Der Franzose findet den Schwerpunct von Jaell's Talent in seiner staunenswerthen Technik bei der denkbarsten Vielseitigkeit seiner Programme.

Von F. M. Böhme in Dresden erscheint demnächst bei J. J. Weber in Leipzig eine kurzgefaßte „Geschichte des Oratoriums."

Personalnachrichten. Eine Nachricht in mehreren Blättern, Pischek in Stuttgart sei vom Schlage getroffen, Sontheim daselbst wahnsinnig geworden, wird von dort widerrufen. Beide Sänger erfreuen sich der besten Gesundheit.

Die HH. Hanslick und Sonnleithner in Wien haben ihre Demission als Beiräthe des Hofoperntheaters zurückgenommen, werden also in ihrer Wirksamkeit verbleiben.

Musik-Dir. H. Weidt am Casseler Hoftheater, auch als Componist bekannt, hat seine Stellung daselbst aufgegeben.

Intelligenz-Blatt.

Im Verlage von **N. Simrock** in *Bonn* sind soeben erschienen und durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen:

Händel, „Samson“, vollst. Orchester-Stimmen. 48 Frs. oder 12 Thlr. 24 Ngr.

Cherubini, Requiem, vollst. Orchester-Stimmen. 25 Frs. oder 6 Thlr. 20 Ngr.

———, Zweite Messe, vollst. Orchester-Stimmen. 32 Frs. oder 8 Thlr. 16 Ngr.

Neuigkeiten

der **T. Trautwein**'schen Buch- u. Musikhandlung *(M. Bahn)*, königl. Hof-Buch- und Musikhändler in *Berlin*.

Becker, F., Mazourka élég. pour Piano. $17^{1}/_{2}$ Ngr.

Bellermann, H., Op. 5. Sechs Lieder für 1 Singst. 20 Ngr.

Böhnicke, H., Op. 5. Heft I. Jugend-Album, Comp. für Pianoforte. 15 Ngr.

Bradsky, Th., Zwiegesang für 1 Singstimme mit Violine- und Pianoforte-Begleitung. $12^{1}/_{2}$ Ngr.

Commer, F., Missa trium vocum. Part. u. Stimmen. 24 Ngr.

———, Op. 56. Nr. 1—3. Drei vierstimmige Gesänge. Motette. Am Johannisabend. Schneeglocken. Part. und Stimmen. à 5—$7^{1}/_{2}$ Ngr. netto.

———, Op. 57. Nr. 1—3. Drei Lieder für 1 Singstimme. Auf dem Nordmeer. Lenzfreude. Morgenlied. à $3^{3}/_{4}$ Ngr. netto.

Curschmann, Fr., Lieder und Gesänge für 1 Singstimme. Nr. 25—37. 40. 41. à 5—15 Ngr. Neue Ausgabe.

Heller, O., 2 Morceaux de Salon pour Piano. $7^{1}/_{2}$ Ngr.

Hering, C., Op. 64. Nr. 1—3. Der erste Clavierunterricht. à $12^{1}/_{2}$ und 15 Ngr.

Hertel, P., Ellerior oder Träumen und Erwachen. Op. 45. Potpourri. 1 Thlr. Op. 46. Polka. $7^{1}/_{2}$ Ngr. Op. 47. Polka-Mazurka. $7^{1}/_{2}$ Ngr. Op. 48. Galopp. 10 Ngr. Op. 49. Walzer. 15 Ngr. Op. 50. Marsch. $7^{1}/_{2}$ Ngr. Op. 51. Quadrille. 10 Ngr. Op. 52. Ouverture. 20 Ngr.

———, Dieselben für Orchester arrang. Polka und Polka-Mazurka. 1 Thlr. 25 Ngr. netto. Galopp und Marsch. 1 Thlr. 25 Ngr. netto. Walzer. 3 Thlr. netto.

Hiller, F., Op. 36. Gesang der Geister über den Wassern, für Chor und Orchester. Die Orchesterstimmen 3 Thlr.

Kullak, Ad., Op. 36. Fête bachanale. Morceau de Salon pour Piano. $17^{1}/_{2}$ Ngr.

Lange, G., Op. 5. Souvenir de Brighton. Polka mignonne pour Piano. 15 Ngr. Op. 6. Rêverie p. Piano. 20 Ngr. Op. 7. Les cloches de mon village. Rêverie-Idylle pour Piano. 20 Ngr.

Moser, R., Fant. sur un chanson styr. p. Piano. 15 Ngr.

Mücke, F., Herr Vetter, für vier Männerstimmen. Part. und Stimmen. 15 Ngr.

Pfeiffer, W., Op. 12. Humoresken. Clavierstück für Pianoforte. $17^{1}/_{2}$ Ngr.

Radecke, Rob., Op. 22. Nr. 1. Volkslied „Aus der Jugendzeit“ für 1 Singstimme. 5 Ngr.

Scarlatti, D., Katzenfuge, G moll (Collect. Nr. 10). $7^{1}/_{2}$ Ngr.

Schlottmann, L., Op. 13. Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Part. u. St. 1 Thlr.

———, Op. 14. Nr. 1. „Wach auf du schöne Träumerin“, Lied für 1 Singstimme. $7^{1}/_{2}$ Ngr.

Schwantzer, H., Op. 6. Stilles Glück. Nocturne für Pfte. $17^{1}/_{2}$ Ngr. Op. 7. Danse Cosaque pour Piano. 15 Ngr. Op. 8. Impromptu pour Piano. $17^{1}/_{2}$ Ngr. Op. 9. Polonaise brill. pour Piano. $22^{1}/_{2}$ Ngr.

Stöckel, E., Schnellsegler-Galopp für Pfte. $7^{1}/_{2}$ Ngr.

Taubert, W., Op. 126. Vier Oden des Horaz für vierstimmigen Männerchor. Part. u. St. 1 Thlr. 5 Ngr.

Voigt, F. W., Op. 27. Trauermarsch, dem Andenken Sr. Maj. dem Hochseligen König Friedr. Wilh. IV. gewidmet, für Pfte. à 2 ms. 5 Ngr., à 4 ms. $7^{1}/_{2}$ Ngr., für Orchester, mit Op. 8. „O bitt euch liebe Vögelein“, Marsch, 1 Thlr. 15 Ngr.

In meinem Verlage erschienen mit Eigenthumsrechten und sind durch **C. F. Peters, Sortiment (A. Whistling)** in *Leipzig* zu beziehen:

24 Préludes d'Amateurs

dans tous les tons les plus usités

pour Piano

par

Charles Mayer.

Op. 323.

Liv. I. II. à 20 Ngr.

Demandes et Réponses.

Valse sentimentale de Salon

pour Piano

par

M. Bernard.

Pr. $12^{1}/_{2}$ Ngr.

St. Petersburg. **M. Bernard.**

G. W. Körner's

Pianoforte- und Harmonium-Handlung

in Erfurt, Anger Nr. 1690,

empfiehlt die schönsten Instrumente in allen Arten aus 16 der vorzüglichsten Fabriken.

Die Stelle eines

ersten Capellmeisters

an dem

Stadttheater zu Frankfurt a. M.

wird

am 1. September l. Js.

frei und soll sofort von da an wieder besetzt werden.

Anmeldungen, mit Beifügung der Bedingungen und Befähigungsausweise, werden unter der Adresse:

An den engeren Ausschuss der Theater-Actien-Gesellschaft

bis **zum 15. Juni l. Js.** spätestens erbeten.

Frankfurt a. M., den 15. Mai 1861.

Leipzig, den 7. Juni 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 24.

Vierundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Schumanniana Nr. 4.

Die gegenwärtige Musikepoche und Robert Schumann's Stellung in der Musikgeschichte.

(Fortsetzung.)

Wir sehen also in der Musik, ganz ebenso wie in den bildenden Künsten, denselben Fortschritt vom Allgemeinen und Materiellen zum Individuellen und Geistig-Sittlichen; zuerst in der architektonischen Epoche: bloßes rhythmisches Abmessen der Töne, auf dem Dreiklange beruhende Harmonie, durch die willkürliche Fessel der Kirchentonarten gebundene Melodie, krystallinische Arabeskengebilde; dann in der plastischen: freie diatonische Melodiebildung, Septimenaccorde, charakteristische Stimmungsmusik; und endlich in der malerischen Epoche: enharmonisch-chromatische Melodik und durch Nonen- und Undecimen-Accorde erweiterte Harmonik, farbenreichere Instrumentation, Hervortreten des ethischen Momentes in der Programmmusik.

Wenn nun auch hiernach kein Zweifel darüber obwalten kann, daß sich die deutsche Musik gegenwärtig in der malerischen Epoche befindet, so fragt es sich doch, von welcher Zeit und welchem Componisten an diese Epoche zu datiren ist; und um hierauf die richtige Antwort zu finden, müssen wir uns erst noch genauer in den beiden früheren Epochen umsehen. Diese haben nun, wie dem aufmerksamen Beobachter sofort auffallen wird, insofern einen übereinstimmenden Verlauf gehabt, als jede dieser Epochen mit einem Cyklus von Epikern begann, dem dann die Dramatiker und zuletzt erst die Lyriker folgten.

Dem dargestellten Inhalte nach sehen wir also denselben logisch nothwendigen Fortschritt vom Allgemeinen (Epos) durch das anfänglich Typische, sodann aber Individuelle (antikes und modernes Drama) bis zum Subjectivsten (Lyrik), wie wir ihn rücksichtlich der Darstellungsweise in den drei Epochen der architektonischen, plastischen und malerischen Musik nachgewiesen haben.

Nachdem die großen niederländischen Steinmetzen die musikalischen Bausteine aus dem Rohesten herausgearbeitet, begann zu Anfang des 16. Jahrhunderts der Prachtbau der musikalischen Dome durch die alten italienischen und deutschen Meister. Wegen der nahen, in der gemeinsamen Allgemeinheit beruhenden, inneren Verwandtschaft der architektonischen Form mit dem epischen Inhalte lag es in der Natur der Sache, daß in der ersten, architektonischen, Epoche der Musik etwas Classisches, d. h. für ewige Zeiten Werthvolles, nur im Epischen erreicht werden konnte, und zwar in den Uranfängen des Epischen: im Kirchengesange und rhythmischen Chorale. Denn das jeder epischen Dichtung zu Grunde liegende Gefühl der naiven und kindlichen Bewunderung all des Herrlichen, was uns umgiebt, äußert sich zuerst in dem Lobpreisen des Schöpfers und der Schöpfung. „Und Gott sah an Alles was er gemacht, und siehe es war sehr gut." So sind denn in dieser Epoche nur die großen italienischen Epiker Palestrina (1524—94), Nanini und Allegri und ihre deutschen Zeitgenossen Senfl (c. 1480—1560), Eccard (1553—1611) und Schütz (1585—1672) von bleibender Bedeutung. Der Letztgenannte begann bereits vom Oratorium zur Oper fortzuschreiten, unter Nachfolge von Keiser, Mattheson und Telemann; nach der von der Natur gesteckten Grenze mußte aber die Oper der architektonischen Epoche im Wesentlichen eine hölzerne bleiben. Zudem wurden die Deutschen in ihrer Culturentwicklung durch den großen Religionskrieg und die ihm vorangehenden und nachfolgenden Wirren um ein Jahrhundert zurückgehalten und von den Italienern namentlich in der Musik überflügelt, so daß, als Hasse (geb. 1699), Graun (geb. 1701) u. A. das Versäumte nachholen wollten, bereits die Blüthe, nicht blos der architektonischen Oper, sondern auch der architektonischen Lyrik (beginnend mit den auch in Deutschland cultivirten Madrigalen und schließend mit der dreitheiligen Schnörkel-Arie Alessandro Scarlatti's) vorbei war. Die Italiener waren schon in die plastische Epoche getreten, ein Fortschritt, dessen sich dann die Heroen Bach und Händel als eines neuen Ausgangspunctes bemächtigten. Die Deutschen nehmen von nun an die Tête im musikalischen Culturfortschritte und behalten sie bis auf unsere Tage; ich kann mich daher für die plastische und folgende Periode darauf beschränken, die uns Allen bekanntere und für sich allein schon ein umfassendes Bild darbietende deutsche Musik ausschließlich zu berücksichtigen.

Hier treten uns nun zuerst wiederum drei große Epiker entgegen. Zunächst Joh. Seb. Bach (1685—1750), der zugleich auch noch die Stelle des letzten Lyrikers der architektonischen Epoche einnimmt, wie die Ueberreste von Schnörkel-Arien und Tänzen beweisen; fortwährend noch im engsten

Anschluß an diese Zeit schaffend, wie aus der überwiegenden Anwendung der architektonischen Formen des Chorals, des Canons und der Fuge in seinen übrigens schon in hohem Maße mit plastisch-epischem Geiste erfüllten Oratorien und Motetten hervorgeht. Der Choral gewinnt sich das, was er am rhythmischen Elemente einbüßte, durch Hervortreten des Melodischen doppelt zurück und führt durch die Figuration und Verzierung hindurch zur Freiheit der diatonischen Melodie. Dann der gewaltige, zum Dramatischen hindrängende G. Händel (1684—1759), bei welchem der rein religiöse Inhalt, der Choral und die strenge Fuge, schon zurücktreten und der menschliche Ruf nach Freiheit schon zu ertönen beginnt, und endlich Joseph Haydn (1732—1809), der neben dem Schöpfer auch die Schöpfung und gute fröhliche Menschen besingt, durch seine Hinneigung zum Lyrischen das Epos in das Idyll auflöst, zugleich aber auch, und darin ist bei ihm der hauptsächliche Fortschritt zu finden, die alte lyrische Suitenform mit epischem Inhalt (Episode) erfüllt und zur Sonate (wozu auch das Quartett und die Symphonie gehört) ausbildet.

Inzwischen war bereits — der alte Vater Haydn sollte es noch erleben — die große dramatische Periode angebrochen, als deren Vertreter Gluck (1714—87), Mozart (1756—91) und Beethoven (1770—1827) glänzen. Ersterem war es gegeben, in seinen Dramen typische Charaktere, unter Ausschluß des komischen Elementes, in antiker Weise hinzustellen; dann Mozart, ebenso groß durch die Zusammenfassung der drei Musikschulen Italiens, Frankreichs und Deutschlands, als in der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit der Darstellung tragischer und komischer Individuen nach Shakespeare'schem Vorgange; und endlich Beethoven, der zwar nur eine Oper (ἑνα αλλα λεοντα!) schrieb und in dieser eine höhere Einheit des Typischen und Individuellen schuf, dagegen aber auch die sämmtlichen vorhandenen Musikformen mit dramatischem Inhalte erfüllte, was Mozart, der hier bei der Haydn'schen Errungenschaft stehen geblieben war, nicht vermocht hatte. Ich erinnere hier an Beethoven's Missa solemnis, den zweiten Theil von „Christus am Oelberge", die mittleren und letzten Symphonien, Sonaten und Quartette und einige seiner Variationen. Als letzter Dramatiker fängt er schon an, sich auch der Lyrik zu bemächtigen („An die ferne Geliebte", „Adelaide"), ja, er nähert sich sogar bereits der malerischen Musik, nicht wie der letzte Epiker Haydn blos vorahnend, sondern mit Erkenntniß hindrängend. Dennoch kann er als Anfang der malerischen Epoche um deswillen nicht angesehen werden, weil er zu seinen Bildern noch das alte plastische Material ausschließlich verwendete.

In der lyrischen Periode vertritt sodann zunächst Franz Schubert (1797—1828) die Lyrik des Aufschwungs: Hymnus, Dithyrambe, Ode. Der Sonatenzeit am nächsten stehend, gelingt es ihm zwar, diese Form mit lyrischem Inhalte zu erfüllen, zum Theil unter Heranziehung des ungarischen Elementes; am Größten steht er aber unbestritten in seinen Gesängen, Tänzen und Märschen und lyrischen Clavierwerken da.

Carl Maria von Weber (1786—1826), welcher die reine lyrische Mitte vertritt, konnte schon nicht mehr Sonaten und Symphonien schreiben, es gelang ihm dagegen, gestützt auf das Volkslied, die Lyrisirung der Oper („Preciosa", „Freischütz", „Oberon"); wo er rein Dramatisches anstrebte („Euryanthe"), reichte seine Kraft nicht aus. Die lyrischen Stücke in seinen Opern, einschließlich der Ouverturen, seine ein- und vierstimmigen Lieder und seine Tänze sind es, die ihm eine bleibende Stelle in der Musikgeschichte sichern.

Jetzt beginnt eine Zeit des Schwankens, traurig, aber in einer Uebergangszeit natürlich. Die in dieser Periode wirkenden Künstler, mehr bloße Talente oder höchstens fragmentarische Genies, waren, durch die Autorität der letzten epischen und dramatischen Heroen so befangen und gelähmt, außer Stande, es in der Musik zu einem wirklichen Fortschritte zu bringen, sie irrten bald in den Stoffen, bald in den Mitteln. Zuerst Spohr (1784—59), dessen eigentliches Feld die Lyrik der Betrachtung, die Elegie war, der aber zumeist seine Kräfte der Symphonie, dem Quartett, dem religiösen Oratorium und der Oper zuwandte. Er hatte eine Ahnung davon, daß die Musik malerisch werden müsse, wie seine Hinneigung zum Enharmonischen und Chromatischen beweist; daß aber die malerische Musik wieder von vorn, mit dem Epos, und zwar mit dem modernen Epos, welches mit Beiseitesetzung des Religiösen sich des Romantischen bemächtigt, anzufangen habe, dies bleibt ihm verborgen, und wegen dieses Widerstreites der neuen malerischen Darstellungsmittel mit dem alten plastischen Inhalte erscheinen seine technisch oft meisterhaften Werke verschwommen und können keinen befriedigenden Eindruck gewähren.

Dann Friedrich Schneider (1786—1853), in seinen polyphonen Liedern für vier Männerstimmen und manchen lyrischen Stellen seiner zahlreichen Oratorien und Kirchenmusiken ein fragmentarisches Genie, vergeblich sich abarbeitend, das religiöse plastische Epos, dessen Zeit längst vorüber, zu restauriren; und endlich Mendelssohn (1809—47), unter diesen Dreien der Größte, aber ebenfalls umherschwankend zwischen dem abgelebten religiösen Epos, dem er durch seine Lyrik ein Scheinleben galvanoplastisch zu verleihen sich bemühte, und zwischen landschaftlichen Versuchen, die aber, da er den alten plastischen Griffel beibehielt und nicht zum reichen Farbentopfe des Malers griff, nur zu Bleistiftszeichnungen (Hebriden, schottische und italienische Symphonie &c.) führen konnten. Nur da, wo er mit plastischen Mitteln rein lyrisch ist, steht er auf der Höhe der Zeit, so in vielen seiner ein- und vierstimmigen Lieder, einzelnen Liedern ohne Worte, in der „Walpurgisnacht" und am Höchsten in seinen reizenden Elfentänzen, vom „Sommernachtstraum" bis herab zu den Scherzos in einzelnen Quartetten.

(Schluß folgt.)

Das achtunddreißigste Niederrheinische Musikfest

wurde an den eben verflossenen Pfingsttagen einmal wieder in der schönen Stadt Aachen gefeiert, an dem Orte des Bundes, wo das Fest stets mit besonderem Glanze begangen zu werden pflegt und wo zuletzt unter Liszt's Leitung im Jahre 1857 neben den bewährtesten Werken der Vergangenheit auch Werke der berühmtesten Tondichter der Gegenwart zur Aufführung kamen. Bekanntlich fanden diese Bestrebungen von vielen Seiten eine vorläufig nicht zu überwindende Opposition und so kehrte man wieder zu den früher festgehaltenen Grundsätzen zurück. — Das diesjährige Programm jedoch war so ausgezeichnet entworfen, daß es alle Parteien befriedigen konnte; es enthielt die besten Werke verschiedener Epochen und Richtungen der allergrößten Tonmeister, Werke, die für alle Zeiten als unübertroffene Muster dastehen.

Für eine würdige Aufführung waren die Kräfte beisammen und die Klangwirkung von der Bühne des Theaters läßt wirklich Nichts zu wünschen übrig; das Orchester war zwar nicht ganz so kräftig und vollkommen, als im Jahre 1857,

allein es war doch immerhin ausgezeichnet und hätte nur in den Bässen etwas stärker sein dürfen; es zählte 135, der Chor ca. 430 Mitglieder. Jedenfalls hatte das großartige Programm die zahlreichen Musikfreunde herbeigezogen und wir erinnern uns nicht, daß das Haus jemals so bis auf die letzten Plätze besetzt gewesen wäre, was auch sogar in den Generalproben, die förmlichen Concerten glichen, der Fall war. Es kamen also am ersten Abende unter Franz Lachner's Leitung Beethoven's Eroica und die Missa solemnis zur Aufführung. Anfangs hatte man beabsichtigt, die Symphonie nach der Missa zu geben, doch entschloß man sich zuletzt zur umgekehrten Reihenfolge, was jedenfalls viel besser war. In der Direction der Symphonie zeigte sich Lachner fest, sicher und correct, die Massen ausgezeichnet zusammenhaltend, allein es ist Etwas in diesem symphonischen Drama, was trotz der correctesten, saubersten Ausführung darin sitzen bleibt und dieses Etwas ist gerade sehr bedeutungsvoll. Möglich, daß zu einer vollendeten Wiedergabe des Inhalts es auf einem Musikfeste an der nöthigen Zeit zu Proben fehlt und in dieser Rücksicht war die Darstellung befriedigend zu nennen, nur hätten wir das Tempo des Trauermarsches etwas bewegter gewünscht, ebenso das poco andante im Finale.

Bei der Missa solemnis, der alle Kunstfreunde mit der höchsten Spannung folgten, zeigte sich leider der Mangel hinreichender, gründlicher Gesammtproben und machte sich fühlbar; es war in mehreren Sätzen kein rechter Fluß, kein schönes Zusammen- und Ineinandergreifen der Singstimmen und des Orchesters. Am besten gelangen nach unserer Ansicht das Gloria und Credo; dagegen schien uns das Kyrie an viel zu langsamem Tempo zu leiden, welches wir fast doppelt so schnell gewünscht hätten, allenfalls 𝅗𝅥 = 60, wobei der Satz Nichts an frommer Andacht verliert, viel leichter für die Sänger wird und fließend vorüberzieht. Gleiches gilt von dem Benedictus, dessen $^{12}/_{8}$ Tact zu leicht schleppend wird und bei zu langsamem Tempo auch die correcte Ausführung sehr erschwert. Die Solisten zeigten sich in ihrer schwierigen Aufgabe sehr stark und auch der Chor befriedigte an Kraftfülle.

Die Aufführungen des zweiten Tages waren vollendeter und können in jeder Hinsicht als vollkommen bezeichnet werden. Mozart's Symphonie in C dur mit der Fuge und Händel's „Josua“ erschienen uns in ewiger unverwüstlicher Schönheit und Kraft, und besonders das Oratorium rief bei einigen prachtvollen Chören, so in dem Siegeschor (der auch im „Judas Makkabäus“ sich befindet) einen wahren Beifallssturm hervor, der nicht ruhte, bis man die Nummern wiederholte. Auf die Symphonie zurückblickend, möchten wir uns die Bemerkung gestatten, ob es nicht besser sein würde, das Andante nicht mit gedämpften Violinen auszuführen; die Anwendung der Sordine erscheint uns, auch in den Adagios der Beethoven'schen Concerte, als ein jetzt durchaus veraltetes Ausdrucksmittel, besonders da bei unseren stark besetzten Orchestern ein so herrliches, schönes pianissimo ohne Dämpfer erzielt wird. —

Kommen wir zu dem Künstlerconcert des dritten Tages, so treten uns vorerst zwei hervorragende Erscheinungen entgegen: Clara Schumann und Joseph Joachim, mit zwei glänzenden Sternen am musikalischen Himmel, dem Pianoforte-Concert von Rob. Schumann und dem Violin-Concert von Beethoven; beides Werke, auf der höchsten Höhe ihrer Gattung stehend und von den größten Künstlern vorgetragen. — Das Concert von Rob. Schumann ist bekanntlich äußerst schwierig in Verbindung mit dem Orchester herauszustellen und trotz mehrfacher Proben ließ das Orchester in der Aufführung viel zu wünschen übrig. Dazu kam, daß man in dem gewöhnlichen Bemühen, alle Soli möglichst leise zu begleiten, zu weit ging und wesentliche Partien des Orchesters gar nicht gehört wurden, selbst nicht in ganz geringer Entfernung, so z. B. schon im ersten Satze von Tact 25 bis 31, wo die Streichinstrumente ein Motiv haben, welches das Pianoforte begleitet und nachher selbst übernimmt. Andante und letzter Satz machten eine bezaubernde, hinreißende Wirkung durch die vollendete Ausführung von Seiten der gefeierten Pianistin. Joachim spielte diesmal besonders glücklich; wir haben ihn niemals so in diesem Concerte gehört; die Cadenz im ersten Satze war eine neue, schöner als seine frühere. — Frau Rübsamen-Veith, in ihrer äußeren Erscheinung strahlend wie eine Königin, Frau Potthoff-Diehl, die HH. Schneider und Krause erwarben sich an diesem, wie an den beiden vorigen Abenden reichverdienten Beifall. Das Orchester glänzte in der Oberon-Ouverture und in einem Präludium und Fuge in D moll von Lachner. — Die Ouverture wurde nicht allein vollkommen gespielt, sondern gerade durch die Einwirkung des Dirigenten idealisirt wiedergegeben und lieferte den Beweis, was schon ein Werk ohne ganz bedeutenden, tieferen Inhalt sein kann, wenn man ihm so wie hier Seele einhaucht. Aehnlich schön interpretirt und declamirt hätten wir die „Eroica“ hören mögen. — Lachner's Werk fand reichen, verdienten Beifall und Ehre der Bescheidenheit des Meisters, zu dem Feste ein so wenig umfangreiches Werk gewählt zu haben! — Ein Chor aus der „Schöpfung“ beschloß das herrliche Fest, dessen sich alle Theilnehmer noch lange mit freudigem Stolze erinnern werden. —

Das Königsberger Musikfest.

Die Tage des 22., 23. und 24. Mai sind für unsere Musikfreunde hohe Feiertage gewesen. Indem die hiesige musikalische Akademie, unter Führung ihres Obervorstehers Dr. Fr. Zander und ihrer Dirigenten Laudien und Jensen mit großartiger Opferwilligkeit dem musiksinnigen Theile der Provinz ein Musikfest gaben, wurden der Kunst drei Ehrentage bereitet, deren Glanz auf die Festgeber zurückstrahlt, unter welchen wir im weitesten Sinne das gesammte Ausführungspersonal begriffen haben wollen.

Daß der Titel „Fest“ ein zutreffender sei, bewiesen die ungewöhnlichen Kräfte: ein großer Chor und bedeutende Orchestermittel aus unserer Stadt und den Provinzstädten vereint; dazu zwei fremde, rühmlich bekannte Solo-Sängerinnen in den Damen Frau Dr. Damrosch (Sopranistin aus Breslau) und Frl. Lessiak (Altistin aus Leipzig); ferner Hr. Musik-Dir. Dr. Damrosch, Violinvirtuos, und Hr. Musik-Dir. Prof. Julius Stern aus Berlin als Dirigent; endlich die hiesigen Opernsänger Rebling (Tenor) und Bartsch (Bariton) waren ausnahmsweise thätige Concert-Kräfte, deren Wirkung, nach vorhergegangenen gründlichen Uebungs- und Generalproben, unter der gewissenhaften Führung unserer heimischen Dirigenten, eine höchst imposante war.

Am ersten Tage wurde Händel's „Samson“, Oratorium in drei Theilen nach der Mosel'schen Bearbeitung, unter Stern's Leitung in der Domkirche (deren Chor baulich erweitert und festlich ausgeschmückt war) aufgeführt. Held Samson (bekannter unter dem Namen des starken „Simson“) ist als physische Kraft gleichsam ein starker Arm Gottes, der die Phi-

lister schlägt und sie in ihrem Gottesdienste vernichtet, während der Held selbst mit untergeht. Er war nicht nur ein starker Arm, den ein freier Geist lenkte, sondern auch ein roher Wütherich und schwacher Charakter, der keinen vollkommenen Sieg über die miserabeln Gegner und verderbten Zustände erringen konnte. Weil in ihm selber Etwas von der Unlauterkeit seiner Feinde war, mußte er in Demuth und Gefangenschaft fallen und seiner Ueberwinder Sclave werden: denn ihrer waren Viele gegen den Einen; weil dieser Eine aber dennoch auch der Erhabenste und Tüchtigste, auf Grund einer wesentlich reinen Gesinnung, war, mußte er im Mituntergange über die Gegner triumphiren; indem er, der Einzige, sie Alle in den Untergang zog.

Obgleich nun Samson als tragischer Held im Oratorium leidet und untergeht, fehlt dem Texte doch das rechte motivische Leben. Wenn man im ersten Theile eine gedrängte Folge von Samsons siegreichem Heldenthum bis zur Gefangenschaft durch eigene Schwäche, im zweiten sein Leiden und im dritten seinen Untergang erlebt hätte, würde das Ganze noch viel reicher an Inhalt und schöner in der Wirkung geworden sein. Man wird entgegnen können, daß die Thaten Samsons zu äußerlich seien, um musikalisch wiedergegeben werden zu können; doch kommt dergleichen wesentlich auf die gewählte Form an: durch Kürze in der Schilderung des handelnden Vorganges und mehr Breite in der Schilderung der Wirkung auf die Geister (durch Trauer hier und Jubel dort in Arien und Chören) würde man der Sache künstlerisch gerecht geworden sein und an dem Gegensatze der Siegeslaufbahn und des Unterganges den Zuhörer noch ganz anders haben erheben können, als es so möglich war, wo der Text mit der Gefangenschaft des Helden beginnt.

Daß das epische Bild aber auch so ein großartiges ist, kann nicht geläugnet werden; es ist nur matter, weil man genöthigt ist, sich eine vorhergehende Handlung innerlich selbst zu denken.

Die oft unorganisch aneinandergereihten Verse, zwischen deren Handlungsinhalte vielfältig Lücken sind, stören jetzt etwas; die Sprache ist aber tief gefühlt und somit doch gut. Die Händel'sche Musik ist in der Empfindung so gesättigt, mit so kernigen Strichen gezeichnet und so saftig gemalt, daß man glaubt, das Ausgedrückte mit Händen greifen zu können. Wo zu solcher Charakteristik noch die Schönheit tritt, welche über die Zeit eines Jahrhunderts in einer Frische hinausleben konnte, so, daß man von den betreffenden Nummern und Stellen glauben könnte, sie seien erst am gestrigen Tage componirt worden — da muß man Händel's Zukunftsmusikerschaft noch auf eine lange Zeit für gesichert halten. Samsons Arie: „Nacht ist's umher", der Dalila Arie mit Chor: „Vertraue, Theurer" sind neben anderen Nummern von der eben bezeichneten Art. Die einstimmige Phrase in H moll der letzteren Arie könnte ziemlich genau der Elsa im „Lohengrin" einverleibt werden, ohne aufzufallen. An anderen Orten findet eine für uns etwas zu naive holzschnittmäßige Ausdrucksweise statt, die aber ihre volle Würde im Geiste bewahrt: z. B. die Tonmalerei oder die Schilderung des contrastirenden Traurigen und Jubelnden drückt sich hier und da so unvermittelt aus, daß es an Effectspielerei grenzt, besonders wenn solche Stellen ganz unmotivirt (lediglich auf naives „allgemeines Verlangen" des Componisten) sogleich noch einmal vorkommen. Ueber solche Dinge, wie über so manches Dürre, hölzern Steife, das sich in allen derartigen alten Werken findet, ist im Grunde Nichts mehr zu sagen.

Der Musiker kommt beim Verfolgen der „Arbeit" in der Partitur kaum aus der Verwunderung heraus, über den Reichthum der Formen, die fast beständig combinatorischer Art und doch mit einer Leichtigkeit gemacht sind, daß man sieht, Händel habe diese Ausdrucksweise in Fleisch und Blut gehabt und sie producirt, ohne nur besonders daran zu denken. Wo die Stimmencombination zurücktritt und der breiten homophonen Harmonie Platz macht, giebt sich diese oft so kernig, breit, kühn und schön, daß sich der Sinn mit besonderem Behagen in das harmonische Element versenkt. Das ganze Werk ist seinem Totaleindrucke nach, trotz mancher Schwächen, ein urkräftig starkes, das den Sinn hebt und klärt.

Man kann die Aufführung im strengen Wortsinne eine „gute" nennen. Unser tüchtiger Akademiechor hatte das Werk so aus dem Fundamente gelernt, daß er allein hätte mit dem besten Chore mancher musikalischen Hauptstadt rivalisiren dürfen; die hinzutretenden fremden Vereins-Elemente mußten freilich Manches trüben, wo die Composition in der Reinheit, Rhythmik und Satztechnik besonders schwere Anforderungen stellt — dennoch wurden die Massen durch die hohe Directionskunst des Prof. Stern während zweier gründlicher Generalproben so harmonisch mit einander verschmolzen, wie es selbst einem abgünstig Gesinnten gefallen haben müßte.

Stern's Direction wird von Allen hochbelobt; die Beiwohnung der Proben belehrt den Beobachtenden leicht über die Ursachen dazu. Der Mann ist zunächst aus dem Grund und Boden des musikalischen Handwerkes, als eine kerngesunde Musikerpflanze, entsprossen und in diesem so sehr wichtigen Puncte kurz mit dem Worte „guter Musikant" — als Ehrentitel — zu bezeichnen; denn er kennt die gesammte Compositionsmache und das technische Tractement so gut, wie ein Tischler die Natur seines Holzes und die Handhabungsweise seines Hobels. Wie so ein Meister Tischler seinen Hobel ansetzt und alles Unebene mit ruhigem sicherem Stoß gleich macht, auch den widerspenstigen Aesten mittels etlicher Extraschrupper radicalen Garaus zu machen weiß, so versteht Stern es, die klingenden Massen, die erst rauh sind und nicht recht zusammen in die Form passen wollen, mit gleicher Ruhe und Sicherheit zu dem gewünschten Material zu verarbeiten. Mit der Ruhe verbindet sich bei ihm aber in jedem Moment der, aus tiefem Inneren kommende, hochkünstlerische Sinn und heiße Eifer: indem das Formelle geordnet wird, geschieht auch immer zugleich Etwas für den Geist und die Wirkung, die über alles Zeichenwesen hinausgeht; denn der Dirigent leitet von seinem Enthusiasmus durch sympathetische Mittheilungsweise in die Ausführenden über und bestimmt sie, von Innen heraus zu musiciren. So verbinden sich in Stern der gediegene Handwerker und verständnißvolle Künstler; sie beide finden aber in ihm einen hochachtungswerthen Charakter und freundlichen Menschen, der den Ausführenden gut ist, der Alles, was er sagt und so, wie er es sagt, aus rein sachlichem Anlaß und, bei aller Festigkeit, mit menschlichem Wohlwollen sagt. Jeder merkt immer gleich: ja freilich, der Mann hat Recht, so muß es sein und so hätte ichs selber am Directionspulte gesagt!

Auf diese Weise bringt Stern sein zu dirigirendes Werk in der verhältnißmäßig besten Weise zu Gehör — das zeigte auch der „Samson", dessen geringe unterlaufende üble Zufälligkeiten weiter nicht störend auf den schönen Gesammteindruck wirkten.

Die Soli der Gäste erhöhten den Eindruck wesentlich. Frau Dr. Damrosch hat eine volle, doch etwas belegte Stimme, deren Organ von unserem nordischen Mai, der Blüthen und

Schneeflocken aus Einer Tasche streut, keineswegs vortheilhaft beeinflußt wurde. Der ganze Gesang wirkte aber durch seinen inneren Gehalt vortrefflich, sein Athem wird von der Seele gehoben und läßt empfinden, was das Werk empfinden lassen will, nur nicht den äußeren Klangzauber. Der sinnige, nicht der sinnliche Zuhörer hat Genuß von solchem Gesange.

Die Altistin Frl. Lessiak sang die Micah mit ihrer außerordentlich klangvollen und umfangreichen Stimme; auch in dem Gesange dieser Solistin lebte ein schönes Verständniß der Composition. Obschon die Partie an sich quantitativ nicht gering ist, hat doch die Micah eine dramatisch zu wenig wichtige Stellung in dem Oratorium, als daß von ihr eine große Wirkung ausgehen könnte, — wogegen Dalila, als die Geliebte und Verrätherin des Samson, eine stärkere Eindrucksfähigkeit besitzt, trotzdem, daß sie Weniger und nicht eben Schöneres zu singen hat. Man sieht daran, wie viel nicht etwa blos die Dichtung und Musik eines derartigen dramatischen Werkes für die Wirkung der Partien maßgebend ist, sondern wie das ursprüngliche Verwachsensein jeder Figur mit dem Ideen-Kerne der Handlung (bevor sie Gedicht wurde) schon bestimmen muß, was jeder Partie zukommt und wie sie „von Gottes und Rechts wegen" zu wirken berufen ist.

Unser beliebter Operntenorist, Hr. Rebling, sang die Partie des Samson mit seiner vorzüglichen Stimme und guten Schule (— gleich Frl. Lessiak ist auch Hr. Rebling durch Prof. Götze in Leipzig gebildet —) zur allgemeinen Zufriedenheit und zur besondern der zuhörenden Kenner. Nur verschwindende Momente erinnerten an den Theatersänger — der Vortrag war sonst durchweg von reinem Styl. — Daß Samson eigentlich für eine Baßstimme hätte geschrieben werden sollen, ist vielleicht nur eine persönliche Anschauung meinerseits; — die Begriffe elementarer Kraft in einem herkulischen Körper correspondiren mit der Tiefe, mit dem Basse, dessen Material schwer klingt, gegen die höhere Tenorstimme, die in ihrer Leichtigkeit in der Höhe, „über" dem Basse, schwebt. Ich habe Händel in Verdacht, daß er darin einer etwas äußerlichen Auffassung Concessionen zugestanden habe, indem er den Samson als „Liebhaber" dachte, dessen Tenor aber als melodisch-verwerthbarere Stimme wählte — was indessen kein sonderlicher Verstoß gegen den Geist zu nennen sein würde.

Ein sehr musikalisches und stimmbegabtes Mitglied der musikalischen Akademie sang die Baßpartie des Manoah anerkennenswerth.

Das Publicum hörte andächtig zu und war ersichtlich von dem ungewöhnlich schönen und großartigen Eindrucke ganz erfüllt.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Frankfurt a. M.

(Schluß.)

Unsere kaum seit einem halben Jahre ins Leben getretene Musikschule, deren Gründer und Lehrer die HH. Henkel, Hauff, Ferd. Schmidt, Oppel, Hilliger und Concert-M. H. Wolff sind, scheint zu prosperiren, und gab dieselbe kürzlich schon eine öffentliche Prüfung, welche eine Menge Zuhörer herbeizog. So gut nun auch die Schüler ihre Argumente gelöst haben mochten, so schien uns in Betracht der kurzen Dauer dieser Anstalt ein solcher Ausflug mit kaum befiederten Schwingen — und wenn es selbst eine Adlerbrut wäre — ein etwas gewagter Versuch. Aber ebenso gewagt wäre es auch, über diese jedenfalls auf die uneigennützigste Weise ins Leben eingeführte junge Kunstanstalt jetzt schon ein Urtheil fällen zu wollen. Ein solches sei unseren nächsten Mittheilungen vorbehalten.

Im Theater spielte die wackere Geigerin Amalie Bido und der Pianist Martin Wallenstein. Die Hoffnungen, die man auf das Talent des Letzteren gesetzt, der seine Zeit bei Dreyschock in Prag wohl angewendet hat, sind erfüllt, und wir begrüßen in diesem jungen Künstler nun einen tüchtigen Virtuosen. Er trug das G moll-Concert von Mendelssohn, Piècen von Dreyschock, Chopin u. A. vor. Frl. Bido entwickelte Reinheit, Noblesse des Vortrags wie der Bogenführung und ein rapides Staccato. Größerer Ton und eine höhere Auffassung bleiben noch zu wünschen. Ferner gab das Theater zur Nachfeier von Schiller's Geburtstag Weber's Jubelouverture, Bilder aus dem Leben Schiller's (Germania Frau Bethge-Thrun); Mendelssohn's „An die Künstler" und „Die Worte des Glaubens", von unserem Chor- und Musik-Dir. Georg Goltermann in Musik gesetzt, mit Orgel- und Orchesterbegleitung. Neu, und als eines der werthvollsten Gelegenheitsproducte zu bezeichnen. Allgemeine Ansprache. Darauf folgten Concerte, worin eine der symphonischen Dichtungen Liszt's „Les Préludes", wie auch die Festouverture über das Rheinweinlied von Schumann zur Aufführung kamen, und Heinrich Wolff einige seiner Geigencompositionen mit der ihm eigenen künstlerischen Ruhe und Exactitude vortrug.

In zwei Monstre-Concerten Eliason's, worin wieder Alles losgelassen wurde, was Hand und — Mund hatte, zeichnete sich besonders dessen neueste Violin-Phantasie als eine sehr effectvolle und tüchtigen Geigern empfehlenswerthe Composition glücklich aus. Größere Soiréen gaben auch August Buhl (der jetzt in Paris concertirt) und unseren Lesern längst als musikalischer Ehrenmann bekannt ist; der Clarinettist Ferd. Mehner als sein 25. Dienstjubiläum, worin eine Schülerin Hom's, Frl. Klein, Mozart's D moll-Concert mit schönem Erfolge vortrug; und endlich die musikalisch-declamatorische Akademie der Janauschek, nach welcher das in den Zeitungen so oft besprochene demonstrative Bankett folgte. In diesem überfüllten und preiserhöhten Concert sang unser Liederkranz den „Festgesang an die Künstler" von Mendelssohn und „Morgenwanderung" von Esser. Frau Kapp-Young vertrat den Sologesang und Friedrich Devrient wurde aus der Ferne verschrieben, um mit der Gefeierten Scenen aus „Torquato Tasso" zu sprechen.

Den kleineren Guerilla-Krieg der Concerte, obgleich darin manche Schüsse das Herz trafen, lieferten: die Sänger Carl Hill, Eppich und Eibenschütz (kürzlich nach Wien übergesiedelt); die Gesangslehrerin Frau Hagenaar, die Citherspielerin Friederike Kean, der Pianist Hans Seeling (ein Virtuose der neu-romantischen, einseitigen Richtung), B. Willstädt, Amalie Bido und Martin Wallenstein (mit demselben Erfolge); die Pianistin Marie Trautmann (noch viel Sturm und Drang, viel Pedal, ein sich fast selbst noch unbewußtes, aber sichtbar strotzendes junges Talent) spielte Prudent, Mendelssohn, Mozart, Thal- und Lysberg. Und zum Schlusse der Violoncellvirtuose Alexander Schmit aus Moskau, der hier nur kurze Zeit sich aufhielt, für sein correctes, lebendiges Spiel aber recht viel Beifall erntete. Er folgte zunächst der Einladung des Philharmonischen Vereins, und gab am 23. Februar darauf ein eigenes Concert, welches unglaublich schnell zusammengebracht von der Theilnahme

zeugte, mit welcher man dem bescheidenen Künstler entgegenkam. Unter den fremden und noch nicht genannten Mitwirkenden in obengenannten Concerten (die hiesigen sind unseren Lesern bekannt) zählen wir die Sängerinnen Lehmann und Bork (von Wiesbaden), Deinet (siehe den Opernbericht), Gelpke (von Darmstadt), Juringius (von woher ist mir unbekannt), Pauline Geiger (Schülerin von Frau Hagenaar); die Pianistin Johanna Dettmer; die Violinisten Max Wolff, Caudella und Poznansky (Schüler Vieuxtemps'); der Contrabassist und Concert-M. August Müller (von Darmstadt); die Sänger Salvatore Marchesi, Stockhausen, Carl Becker und Wolters (von Darmstadt); Carl Schneider und der Schauspieler Friedrich Devrient (von Wiesbaden). Noch manche andere Künstler, deren ich mich nicht mehr erinnere, mögen mir deßhalb vergeben.

Glauben Sie aber nicht, daß mit obiger Aufstellung Alles erschöpft wäre, denn noch fehlen die Productionen von wenigstens zwanzig Gesangvereinen (worunter auch ein neu auftauchender der Signora Marochetti sich wacker hervorthut), fehlen unsere Parademärsche und die unzählige Musikmacherei in Cafés, Ball- und Harmoniesälen, die man alle mit dem Titel Concert beehrt. Aber man kann eben das Unzählige nicht zählen, deßhalb genug und übergenug für diesmal.

Erasmus.

Aus Weimar.

Ende April.

Erlauben Sie, verehrter Herr Redacteur, daß ich meinen diesmaligen Bericht alsbald mit einer polemischen Bemerkung eröffne. In einem meiner letzten Referate bemerkte ich, daß die im vorigen Jahre ins Leben gerufenen Abonnement-Concerte nicht fortgesetzt worden wären. Darauf hin bemerkte ein musikalisches Blatt, dem wir leider die preiswürdige Tendenz zutrauen müssen, aus Allem, was die neudeutsche Schule betrifft — auch aus den harmlosesten Bemerkungen — Gift zu saugen, daß dieser Ausfall wahrscheinlich durch das Treiben der Neudeutschen herbeigeführt worden sei. Das aber ist eine eben so gehässige, als unwahre Behauptung. Die Gründe der Nichtwiederaufnahme jener Aufführungen liegen ganz wo anders, und die neudeutsche Schule oder Liszt beschuldigen zu wollen wäre eine Ungereimtheit. Liszt genießt als Künstler und Mensch in Weimar die allgemeinste Verehrung und Liebe; er ist, wie kaum erst erwähnt zu werden braucht, eine so beliebte und populäre Persönlichkeit, daß wir jedem anderen Künstler zu einer derartigen Stellung von ganzem Herzen gratuliren könnten. Auch alle Diejenigen in Weimar, welche es mit dem musikalischen Fortschritte ehrlich meinen, stehen in erwünschter Geltung bei ihren Mitbürgern. Ja die hervorragenderen Werke der neudeutschen Schule sind nach wenig Jahren schon so volksthümlich geworden, daß selten ein Concert vergeht, in welchem nicht eine Pièce von Liszt, Wagner und Berlioz mit großem Applause wiederholt würde. So will ich bei gegebener Veranlassung hier gleich im Eingange einiger Aufführungen gedenken, deren sonst in Ihrem Blatte nur selten oder gar nicht Erwähnung geschieht, theils als Beleg für meine eben ausgesprochenen Bemerkungen, theils weil die Leistungen in der That eine öffentliche Anerkennung verdienen. Dies sind die Concerte des Stadtmusikdirector Carl Fischer. In den drei letzten sehr besuchten Concerten desselben kamen von neueren Werken zur Aufführung: Ouverture zu „Heinrich von Schwerin" von Stör (eine recht wirkungsvolle Composition, in der das Volkslied: „Schleswig Holstein meerumschlungen" ꝛc. glücklich benutzt ist); Introduction zum dritten Acte des „Lohengrin" von Wagner; Goethemarsch von Liszt; Phantasie aus dem „Tannhäuser"; Künstler-Festzug von Liszt; Ouverture zu „Robespierre" von H. Litolff. Die Phantasie von Wagner mußte wiederholt werden. Im zweiten Concerte (22. April) wurde auf allgemeines Verlangen Liszt's Goethemarsch wiederholt executirt und gefiel sehr. Beim unvermutheten Eintritt des Componisten ertönte ein allgemeiner freudiger Bewillkommnungsruf, woran sich ein dreifacher Tusch von Seiten des Orchesters schloß. Der strebsame Dirigent und sein wackeres Corps (meist noch in der Ausbildung begriffene junge Leute) fühlten sich durch die Anwesenheit des Meisters sichtlich inspirirt, und die ziemlich schwierigen Compositionen gingen bis auf einige Kleinigkeiten, die auch bei den besten Concertorchestern bisweilen vorkommen, so vortrefflich, wie wir es kaum erwartet hätten. Schließlich wollte der Applaus nicht enden, bis sich Hr. Fischer zur Wiederholung entschloß. Liszt's Künstler-Festzug, sowie eine Phantasie über Motive aus „Lohengrin" erregten ebenfalls allgemeine Theilnahme. Von einheimischen Künstlern hörten wir außerdem noch eine prächtige Festpolonaise von C. Stör, welche schon bei der Schubertfeier, die wir weiter unten berühren wollen, allgemeines Furore machte, sowie dessen brillante Francaise nach Motiven aus dem „Fliegenden Holländer" von Wagner. Auch eine Concert-Polka von Götze und eine Concert-Mazurka von Fr. Weißenborn (mit sehr effectvoller Violincadenz, gespielt vom Componisten) erwarben sich Beifall. Am 29. April mußte Liszt's Huldigungsmarsch, Stör's Polonaise und der Racokzymarsch aus „Faust" von Berlioz zweimal gespielt werden. Anerkennung erwarb sich auch das Tongemälde „Thüringer-Wald-Skizzen" in zehn Bildern von C. Weißenborn (in Wesel), und wir können nicht umhin, Hrn. Fischer für seine tüchtigen Leistungen, die in der That manche größere Capelle beschämen, den gebührenden Dank zu sagen.

Unter den übrigen Concerten verdienten unsere besondere Aufmerksamkeit die Hofconcerte, zu welchen allerdings nur ein geladenes Publicum Zutritt hat. In dem ersten derselben kamen folgende Stücke zur Aufführung: Reitermarsch von Fr. Schubert, orchestrirt von Liszt; Norma-Phantasie von Kummer, ausgeführt von Hrn. Botgorschek (Kammervirtuos des Königs der Niederlande); „Erlkönig" von Schubert, gesungen von Frl. Emilie Genast; Ernani-Phantasie von Singer, ausgeführt vom Componisten; „Vom Rhein, vom deutschen Rhein" (aus der Oper „Die Nibelungen" von Dorn) für Quartett (die HH. Meffert, Knopp, Schmidt und Roth) und Chor; Polonaise von Weber (mit Orchester von Liszt), vorgetragen von Frl. Aline Hundt; Liszt's „Mignon", gesungen von Frl. Genast; „An Schwager Kronos" (von Goethe) von Schubert, für Tenor-Solo (Hr. Meffert) und Chor, instrumentirt von C. Stör. — In der zweiten Aufführung hörten wir: Stör's schon erwähnte effectvolle Polonaise; eine Arie aus der „Iphigenie auf Tauris", gesungen von Frau v. Milde; Berceuse für Violoncell von Reber und Etude für dasselbe Instrument von B. Coßmann; Cavatine aus „Ernani" von Verdi (Hr. v. Milde); „Mignon" und „Rastlose Liebe" von Schubert (Frau v. Milde); Festmarsch nach Motiven des Herzogs E. v. S. G. von Liszt und die C moll-Symphonie von Beethoven. — Am 8. März kamen folgende Pièces zur Execution: Ouverture zu „Landgraf Ludwigs Brautfahrt" von Ed. Lassen; Arie aus „Linda von Chamounix"

von Donizetti (Hr. v. Milde); Fantaisie charactéristique von Servais (Hr. Coßmann); Romanze aus der Oper „Die Königin von Cypern" von Halevy (Hr. v. Milde); Mephisto-Walzer, Episode aus Lenau's „Faust" von Liszt; Air varié von Vieuxtemps (Hr. Grün); Duett aus „Faust" von Spohr (Hr. und Frau v. Milde); Festpolonaise von Stör. — Die letzte derartige Aufführung fand am 15. März statt und bot Folgendes: Ouverture zu dem Schauspiel „Struensee" von Meyerbeer; Duett aus der „Favoritin" (Frau Schmidt-Kellberg und Hr. Meffert); Cantique d'Amour von Liszt, für Harfe übertragen und ausgeführt von Frau Dr. Pohl; „Der Wanderer" von Schubert und „Im Thal" von Feska (Frau Schmidt); Rondo all' Espagnola für Violine von Stör (Hr. Singer); die Tell-Lieder von Schiller: „Der Fischerknabe", „Der Hirt" und „Der Alpenjäger" von Liszt (instrumentirt), gesungen von Hrn. Meffert; Duett aus dem „Troubadour" von Verdi (Frau Schmidt, Hr. Meffert); zwei Lieder ohne Worte von Mendelssohn (Nr. 2 und 6 aus dem fünften Hefte), orchestrirt von Stör. Die Direction hatten die HH. Liszt, Stör und Lassen wechselsweise übernommen. — Unter den ebenfalls nur vor einem geladenen Publicum stattgefundenen musikalischen Aufführungen müssen wir besonders die Schubertfeier am 1. Februar betonen.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Wien. Richard Wagner hat Wien am 20. Mai verlassen, doch leben wir in der angenehmen Hoffnung, ihn im Herbste wieder hier begrüßen zu dürfen, da er sich an den bevorstehenden Proben für die Aufführung seines Musikdramas „Tristan und Isolde" persönlich zu betheiligen gedenkt. Die Stimmen werden bereits ausgeschrieben. Ich machte Ihnen in meinem letzten Briefe einige Mittheilungen über die Ovationen, welche dem gefeierten Künstler während seiner Anwesenheit theils gebracht, theils zu bringen beabsichtigt wurden. Hier noch einige Ergänzungen. In der am 18. Mai stattgehabten Vorstellung des „Fliegenden Holländer" wiederholte sich der Ausdruck der Begeisterung. Wieder mußte Wagner schon nach der Ouverture, ebenso nach jedem Actschlusse mehrere Mal auf der Bühne erscheinen, und am Ende der Vorstellung einige Worte an das von Enthusiasmus überströmende Publicum richten. Er war so gerührt, daß er fast nicht sprechen konnte. Wir vernahmen nur, daß er die Tage seiner Anwesenheit in Wien als „Festtage" bezeichnete, „die für ihn und seine Zukunft von unsäglicher Bedeutung seien" — und daß er in kurzer Zeit zu uns wiederzukehren versprach. Der akademische Gesangverein, welcher berathschlagte, ob er Wagner zu Ehren eine Liedertafel veranstalten, oder ihm ein Ständchen bringen solle, entschied sich für das letztere. Wagner lehnte jedoch diese Ehre in einem Schreiben an den Vorstand des Vereins in Bescheidenheit ab. — „An jenem Abende" — (Lohengrinabend) — „genoß ich, was der Künstler im schönsten Falle nur einmal in seinem Leben genießen darf und was um so bedeutender und erhabener ist, als er demüthig es sich selbst nicht auszusprechen wagt. Nehmen Sie nun, ich bitte Sie, die Versuchung von mir, diesem Gefühle, das wie eine göttliche Erscheinung nur in hochgeweihter, ewig kurzer Stunde uns entzücken soll, allzutraulich nachzutrachten: Es ist namenlos schön, wenn der zarte Schleier, der es dem eigenen Bewußtsein verhüllt, unberührt bleibt." — Mit diesen aus echtem Künstlergemüthe stammenden Worten lehnte Wagner die ihm zugedachte Ehrenbezeugung ab. — Die Anwesenheit Wagner's in Wien, namentlich aber die beiden Abende, welche sich unwillkürlich zu Festabenden gestalteten, werden kunstgeschichtliche Bedeutung erlangen; denn es ist etwas Großes und Erhebendes und geschichtlich Denkwürdiges, eine große Masse zu sehen, welche für ihre Ueberzeugung mit Begeisterung einsteht.

Eduard Kulke.

Pesth, 17. Mai. Daß es gerade der Tod des Teleki László sein mußte, durch den wir von der letzt angedrohten Concertfluth befreit wurden! Marie Mösner, die weltbekannte Harfenvirtuosin, wagte es dennoch, im National-Theater mit ihrer majestätischen Harfe mitten hineinzubrausen. Und wie sollte sie nicht durchdringen mit diesem Wogenanschlag melodischer Fülle, welche uns unsere Nationalhymne „Szózat" (Aufruf) in wunderherrlicher Transscription veranschaulicht! Willmers verweilt für längere Zeit unter uns, um sein neues im Geiste ungarischer Musik gehaltenes orchestrales Tongemälde „Pannonia" zur Aufführung zu bringen; dasselbe zerfällt in drei Theile und hat darin den schwersten Standpunct, daß eines der Meisterwerke Liszt's, dessen „Hungaria", hier noch im lebhaftesten Andenken steht. Die Pianistin Wrabelyi besaß Anmuth genug, um bei Entfaltung derselben in gewandtem Spiele zwei ziemlich besuchte Concerte erzielen zu können. Roszavölgyi und Grinzweils Kunst- und musikalische Verlagshandlung entwickelt eine ungemeine Thätigkeit; kaum erschien vierhändig Volkmann's „Ungarische Skizzen", geist- und anmuthig, wie dies nur von ihm zu erwarten, kaum die von Brandt (Mossonyi) componirten Etuden im ungarischen Style, geistreich gehalten, kaum sechs neue Csárdás (ungarische Tanzcompositionen), so kommen uns heute schon wieder der Rakoczy-Marsch, als Gesangspièce arrangirt, in gleichem Arrangement der verbreitetste Marsch von Egressi zu, welchen sich noch von Brandt componirte ungarische Volkslieder und die Pränumerationsankündigung anschließen, wonach Erkel's werthvolle National-Oper, durch ihn selbst für Clavier arrangirt, bei Roszavölgyi in zwei Theilen bis Ende k. Mts. in die Oeffentlichkeit tritt.

Dr. F—r.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Liszt wurde in Paris am 22. Mai vom Kaiser zur Tafel geladen, am Abend spielte er in den Tuilerien in Gegenwart der Majestäten und feierte einen wahren Triumph. Mit ebenso enthusiastischem Beifalle ließ er sich Freitag in einer Abendgesellschaft der Gräfin Walewska hören, wo die Elite der Pariser Gesellschaft vereinigt war.

Am Leipziger Stadttheater gastirt neuerdings wieder die früher bereits engagirt gewesene Frau Bertram-Meyer. Sie hat während ihres Aufenthaltes in Rotterdam, wo ihr enthusiastischer Beifall zu Theil ward, ganz entschiedene Fortschritte gemacht; namentlich hat sie ihr reiches dramatisches Talent, ihre frühere hastige, einseitig sinnliche Darstellungsweise abrunden, mäßigen gelernt. Ihre Leistungen als Fidelio und Valentine wurden mit großem Beifall aufgenommen.

Frl. v. Ehrenberg vom Leipziger Stadttheater ist nach einem erfolgreichen Gastspiel in Prag engagirt worden. Die in letzter Zeit viel gerühmte Sängerin Frl. Adelheid Günther ist von Breslau nach Mannheim gegangen.

Frau Masius-Braunhofer gastirt in Königsberg mit ungewöhnlich glänzendem Erfolg, der sowol ihrer Persönlichkeit als auch ihrer gediegenen und ansprechenden Kunstleistung gilt.

Roger gedenkt in der Nähe von Paris nur eine Hälfte des Jahres Gesangunterricht zu ertheilen, mehrere Monate aber, namentlich in Deutschland, zu gastiren.

Die Merelli'sche italienische Operntruppe scheint in Breslau bessere Geschäfte zu machen als in Leipzig; sie hat ihrem anfänglich beabsichtigten Cyclus von Vorstellungen noch drei hinzugefügt, darunter auch Cimarosa's „Heimliche Ehe."

Musikfeste, Aufführungen. Im achten Concert des Leipziger Dilettanten-Orchestervereins am 2. Juni kamen an Orchestersachen die Symphonien Nr. 2, Es dur von Ph. Em. Bach und in F moll von Kalliwoda, von Solostücken die Sonate für zwei Pianofortes in D dur von Mozart, Militairphantasie für Violine von Léonard und die Ballade Op. 23 von Chopin zur Aufführung.

In **Mülheim a. d. Ruhr** veranstaltete die „Allgemeine Liedertafel“ am 1., 2. und 3. Juni ein großes Sängerfest unter Mitwirkung von mehreren auswärtigen Gesangvereinen aus Rheinland und Westphalen und unter Leitung des Musik-Dir. **M. Ludwig**. Das „Deutsche Lied“ von **Schneider** und „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von **Fischer**, auch eine Ouverture zu **Shakespeare's** „Julius Cäsar“ von **Ludwig** kamen u. a. zur Aufführung.

In **Meiningen** fand unter der Leitung des Hofcapell-M. **J. J. Bott** am 21. und 22. Mai ein zweitägiges Musikfest unter Mitwirkung der Kammersängerin **Viala**, der Kammersänger **Reer** und **Viala**, des Hrn. **Lotto** aus Warschau und der Gesangvereine von Meiningen, Eisenach, Hildburghausen, Römhild, sowie der Meiningenschen und eines Theils der Coburger Hofcapelle statt. Am ersten Tage kam **Mendelssohn's** „Paulus“ zur Aufführung. Das Concert des zweiten Tages brachte von Instrumentalwerken die Ouverturen zu „Jessonda“, zu „Tannhäuser“ und im zweiten Theile die C moll-Symphonie von **Beethoven**. **Lotto** spielte **Mendelssohn's** Concert, Frau **Viala** sang Scene und Arie aus „Oberon“ und Hr. **Reer** ein Festlied von **Taubert** für Tenor mit Männerchor und Orchester. Wir haben gegen dieses Programm nur zu erinnern, daß die neueste Zeit darin zu wenig repräsentirt erscheint. Statt der Ouverture zu „Jessonda“ hätte ein neueres Werk gewählt werden müssen.

Neue und neueinstudirte Opern. **Halevy** ist mit einer neuen Oper beschäftigt, deren Hauptpartie er eigens der **Viardot** anpaßt. „Das Mädchen von Korinth“ von **J. J. Bott** wird im **Berliner** Hoftheater im September in Scene gehen. In **London** wird **Glinka's** Oper „Das Leben für den Czaar“ zur Aufführung gelangen. **Paris** ist durch eine neue zweiactige Operette von **Offenbach**: „Die Seufzerbrücke“ beglückt worden. Im **Wiener** Karltheater wurde dessen „Genoveva“ gegeben. **Macfarren** in **London** hat eine Operette „Hamlet“ geschrieben.

Musikalische Novitäten. Die Handlung von Breitkopf & Härtel bereitet dem Vernehmen nach eine „Gesammtausgabe der Werke **Beethoven's** mit kritischer Benutzung der Originalhandschriften“ vor.

Auszeichnungen, Beförderungen. **Rubinstein** hat dem Capellmeister **Dessoff** in **Wien** für seine Bemühungen um „Die Kinder der Haide“ einen geschmackvoll gearbeiteten Tactstock verehrt.

Dem Chor-Inspicienten der **Berliner** Hofoper, Hrn. **Reinicke**, wurde am 18. Mai zur Feier seines 50jährigen Dienstjubiläums ein Festmahl veranstaltet.

Vermischtes.

Das kürzlich in Königsberg erschienene Werk: „Leicht faßliche Harmonie- und Generalbaßlehre, ein theor. prakt. Handbuch zum Gebrauch für Musikschulen, Privat- und Selbstunterricht“ von **Louis Köhler** ist bei dem königl. Conservatorium zu **München** als Lehrbuch eingeführt worden.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Hierzu zwei Beilagen: „Zeitgemäße Betrachtungen. I.“ und von „G. D. Bädeker in Essen.“

Zeitgemässe Betrachtungen.

I.

Die Schicksale des „Tannhäuser" in Paris und weiter dann Wagner's Verweilen in Wien haben zahlreiche Mittheilungen auch an uns zur Folge gehabt. Wir wollen dieselben nicht sämmtlich von der Hand weisen, können aber andrerseits den Raum der Zeitschrift nicht zu sehr dadurch in Anspruch nehmen, da es sich in der Hauptsache doch nur um bereits oft widerlegte oder besprochene Dinge handelt, und wählen deßhalb den schon im vorigen Bande von uns in Anwendung gebrachten Ausweg der Extrabeilagen. Zunächst aber möge eine nicht für den Druck bestimmte Stelle aus einem Privatbriefe aus Paris hier zur Veröffentlichung gelangen. Die geschilderten Thatsachen werfen ein grelles Licht auf das Verhalten der Gegner, und sind um so belehrender, da in ähnlicher Weise mehr oder weniger stets verfahren worden ist. D. Red.

Ein Brief aus Paris.

..... Von der ersten Vorstellung des „Tannhäuser" kann ich nicht sprechen, da mich Geschäfte fern hielten; auch zu der zweiten kam ich nur durch Zufall und auch nur zur zweiten Hälfte. Ich ging am Morgen in das Theaterbureau, um mir ein Billet zu verschaffen. Der Andrang war aber so groß, daß ich, mich an die Menge anschließend, auf die Straße zu stehen kam. Nach stundenlangem Warten endlich bis zur Casse vorgedrungen, sagte man mir mit einfachen Worten, daß bereits Alles verkauft sei. Mißvergnügt ging ich meiner Wege, auf die abenteuerlichsten Pläne brütend, um dieser Vorstellung womöglich doch noch beizuwohnen. Am Abend selbst stellte ich mich deshalb im Corridor des Theaters auf und beobachtete das eintretende Publicum. Wie beneidete ich die Glücklichen, sie hatten Alle Billete... Die Vorstellung begann — ich konnte nicht hinein! — Etwa nach dem Hirtenliede im ersten Acte sah ich einen jungen Mann hinausführen und aus den Reden vernahm ich, daß er gezischt und gepfiffen hatte. Dieser junge Mann, mit einem Hohlschlüssel in der Hand — wahrscheinlich das Werkzeug seines schnöden Handwerks — gebährdete sich wüthend, lief im Corridor gestikulirend auf und ab, ein über das andere mal bedauernd, nun nicht bis zum Ende — pfeifen zu können. Nach seinem Accent vermuthete ich, es müsse ein Deutscher sein, doch wies ich den Gedanken als unwürdig zurück: Wie sollte ein Deutscher gegen seinen Landsmann in der Fremde Partei ergreifen? — Nach dem ersten Act näherte sich ihm ein aus dem Saale Kommender mit den Worten: „Sie haben kein Glück gehabt beim Pfeifen, ich habe Sie beobachtet. Es that mir leid, als man Sie hinausführte, denn Sie waren so schön im Zuge. Da ich nicht länger bleiben mag, so biete ich Ihnen meinen Platz an; doch nur mit der Bedingung, daß Sie nach wie vor herzhaft pfeifen und zischen." — „Dessen können Sie gewiß sein", antwortete der junge Mann und eilte mit seinem Billet so schnell wie möglich in den Saal zurück. — Der zweite Act begann und ich stand immer noch ohne Billet da... Etwa nach dem Einzug der Gäste auf der Wartburg trat ein Herr auf mich zu, mir seine Eintrittskarte anbietend, da er selbst fort müßte. Das eben war es, was ich gewünscht und erwartet hatte. Dankbar nahm ich den Platz an und trat sofort in den Saal. Mein erster Blick fiel auf die Decoration, der zweite auf die mise en scène, sie waren untadelhaft — so hatte ich sie noch nicht gesehen... Wolfram hatte eben geendet, als sich auf der ganzen rechten Seite des Saales ein donnernder Applaus erhob, sofort begann auf der anderen Seite eine furchtbare Opposition; es war ein grenzenloser Lärm! — Die Ursache davon war nicht etwa die Musik oder die Oper überhaupt, sondern der in seine Loge tretende Kaiser. Die kaiserliche Loge befindet sich auf der linken Seite des Publicums, ist also von dieser Seite aus nicht übersehbar. Die ganze rechte Seite, die ihn in seine Loge treten sah, klatschte ihm Beifall zu, wie das häufig, sogar auf Promenaden, in Gärten u. s. w., vorkommt. Die andere Seite, die nicht ahnen konnte, daß dieser Beifall dem Kaiser gelte, und nur von dem Gedanken beseelt, die Oper auszupfeifen, griff natürlich zum Handwerkszeug; daher der Lärm! Aber fast in selbiger Zeit wie der Kaiser war der Jockey-Club eingetreten, und nun war an keine Ruhe mehr zu denken.. — Die Meinungen sind verschieden, weshalb der Jockey-Club eigentlich diese wüthende Oppositionspartei ergriffen hatte. Gleichviel, es ist gewiß, daß diese Opposition keine zufällige oder durch Mißfallen herbeigeführte, sondern eine von Hause aus abgekartete Sache war...

Da Ihnen der Verlauf jeder Vorstellung genau bekannt sein wird, so erwähne ich blos von der dritten, daß das Parteiwesen so unerträglich, der Lärm so entsetzlich war, daß vom Folgen der Handlung, vom Anhören, Beurtheilen und Auffassen der Musik keine Rede sein konnte. Dies aber eben war der Triumph Wagner's, denn war bisher in der Hauptstadt viel vom „Tannhäuser" gesprochen worden, so wurde jetzt Wagner erst recht der Held des Tages. Er zog die Oper zurück und entzog hiermit allerdings dem größten Theile des Publicums die Möglichkeit, das Werk zu beurtheilen, (da man dasselbe nicht gehört hatte), und eben dieser Theil brach nun in Schmähungen aus gegen die, welche das Werk eigenmächtig verurtheilt hatten; man hörte von schnöder Behandlung, Ungeschliffenheit reden und das will Etwas sagen in diesem polirten Frankreich.

Vom Theater zurückgezogen bürgerte sich indessen der „Tannhäuser" schnell in den Salons ein. Keine musikalische Abendunterhaltung ward gegeben, ohne daß Fragmente dieser Musik ausdrücklich verlangt wurden. So war ich bei einer Gesellschaft von 200 Personen zugegen; ein Pianist, ein Geiger und ein Violoncellist waren eingeladen. Mein Erstaunen war nicht gering, in dem Violoncellisten jenen enragirten Pfeifer von der bewußten zweiten Vorstellung her zu erkennen. Ich erfuhr, daß er aus Frankfurt gebürtig sei und sich seit mehreren Jahren in Paris aufhalte. Ich lernte in ihm einen sehr

gewöhnlichen Musiker und einen mehr als gewöhnlichen Menschen kennen, der nichtsdestoweniger auf Befragen sofort wieder anfing, über Wagner's Musik loszuziehen... Der Clavriervirtuos, ein Fremder, spielte den Tannhäuser-Marsch — (und zwar **mit** dem Mittelsatz) — hierauf den Pilgerchor, hierauf das Lied an den Abendstern und schließlich die Ouverture. Der Beifall steigerte sich bei jeder Nummer und endlich konnte man nicht begreifen, wie diese Musik in der Hauptstadt eine so schnöde Aufnahme hatte finden können... Der Frankfurter war verschwunden, die Geschichte mit dem Pfeifen war im Saale ruchbar geworden und wie ich höre, so hat er sich seitdem in jenem Hause nicht mehr blicken lassen dürfen. Aber nicht allein der Violoncellist, sondern auch der Geiger, ebenfalls aus Frankfurt gebürtig, ist ein heftiger Gegner Wagner's.— Nun sind zwar diese Leute durchaus nicht maßgebend, weil eben zu unbedeutend, aber sie bestätigen, was unter „Vermischtes" in der „Neuen Zeitschrift für Musik" Nr. 18 vom 26. April mitgetheilt wurde. — Diese Art Deutsche, ich möchte sie mit Renegaten bezeichnen, würden, wenn sie nicht die Sprache verriethe, gern ihr Vaterland ganz und gar verläugnen, weil sie eben Anbeter der Franzosen sind. Es herrscht leider eine solche Franzosenmanie noch vielfach in Deutschland, die Alles, was von dort kommt, höher anschlägt, ja, bis in den Himmel erhebt und darüber das eigene Vaterland, wenn auch nicht ganz vergißt, so doch bei jeder Gelegenheit schnöde zurücksetzt. — Eine solche Art Deutsche nun, in Paris ansäßig, war es auch, die, da sie sahen, daß die Oper nicht gleich mit freudigem, ungetheiltem Enthusiasmus aufgenommen wurde, sich auf Seite der Uebelwollenden schlugen und auch die allerheftigste Gegenpartei bildeten. — Was nun die französischen Musiker anbelangt, so sind die wenigsten weder fähig, noch berechtigt, darüber zu urtheilen. Einige davon nehmen jene vornehm thuende Miene an und kritisiren das Werk mit mehr oder weniger Geist, meistens aber sehr kurz; weil, da das Verständniß mangelte, sie eben nicht näher darauf eingehen können. Viele sind nicht einmal hingegangen, um sich durch eigenes Urtheil zu überzeugen oder zu belehren; von diesen wurde mir einer genannt, der aus Furcht vor Unannehmlichkeiten mit seinen Protectoren vom „Tannhäuser" nichts hören wollte. Er hatte Recht, der gute Mann, wie leicht hätte er seinen wöchentlichen Freitisch bei der Prinzessin... verlieren können. Die Leute, die ich Ihnen soeben angeführt habe, tragen übrigens nicht ganz unbekannte Namen, ich habe sie sogar schon in der „Neuen Zeitschrift" erwähnt gefunden!....

Einige nachträgliche Randglossen zu einem Berichte über R. Wagner's „Tannhäuser" in Paris.

Wie männiglich bekannt, haben die Pariser Federn in rapiden, buntesten Mittheilungen über die Resultate der Tannhäuser-Aufführungen in der Großen Oper der französischen Metropole geschwirrt und die Deutschen sind nicht zurückgeblieben; sie haben die mehr oder weniger lauten, geräuschvollen und schrillen Signale, die von drüben herüber kamen, ohne Säumniß weiter telegraphirt, am Behendesten und in geschäftigstem Eifer natürlich diejenigen, welchen die dortige momentane Niederlage des „Tannhäuser" ein Triumph war. Mit dem Falle von einem Bruchtheile seiner Truppen in fremdem Lande glaubten diese jubelnden und frohlockenden Bulletinfabrikanten auch das ganze Heer und mit ihm den Feldherrn selbst total geschlagen, und prophetische Exclamationen, die solch ein Schicksal ihm in Aussicht stellten, haben sich von manchen Seiten her erhoben. Lasse man diesen Hoffnungstrunkenen ihre Freude, die sich bei ihnen nur zu bald in leidigen Katzenjammer verwandeln dürfte. Wir verlieren hier kein Wort über das widerwärtige, schmachvolle Gebaren und Treiben derjenigen Zeitungsorgane, welchen das Schicksal der Tannhäuser-Darstellung in Paris den willkommensten Anlaß bot, immer erneuete Angriffe auf den deutschen Tondichter sich zu erlauben, um ihm, wenn es möglich wäre, die Federn seines Ruhmes bis auf die letzte auszurupfen. Nur das Eine beklagen wir mit allen Verständigen und Besonnenen, daß es auch zugleich Deutsche waren, die dort an der Seine gegen ihren Landsmann in einer Weise agirten, welche den Erbfeinden unseres Volkes in wiederholter und vermehrter Auflage die interessantesten Aufschlüsse und Belehrungen über den einheitlichen deutschen Sinn und compacten Nationalcharakter geben mußten. —

Mit Demonstrationen dieser Art haben wir es hier nicht zu thun. Wir beschränken uns vielmehr darauf, nur auf eine Stimme in dieser Sache hinzuweisen und ihr einige Aufmerksamkeit zu schenken, und zwar eine Stimme, die sich den Anschein ruhigster Unbefangenheit zu geben weiß, sie auch wol in ihrem Sinne haben mag, aber doch Ansichten und Declamationen zu Tage fördert, welche sich von einer merkwürdigen Verkennung des eigenthümlichsten Seins und Gehaltes des Wagner'schen Strebens und Schaffens nicht frei erhalten hat, mitunter auch zu einem vornehm bedauernden, mehrfach ironischen Tone ihre Zuflucht nimmt. Wir meinen den betreffenden Aufsatz in Nr. 13 der Gutzkow'schen „Unterhaltungen am häuslichen Herd", welchen die Augsburger Allgemeine in ihrer Beilage zu Nr. 95 flugs abzuschreiben nicht unterlassen hat, und der die Ueberschrift führt: „Richard Wagner's Tannhäuser in Paris." Es sind nur einige Puncte, die wir berühren wollen; auf das Ganze näher einzugehen, würde uns zu weit führen.

Die Erfolge, welche R. Wagner bisher in Deutschland gehabt hat, schreibt der Verfasser jenes Artikels auf Rechnung der Sterilität unserer dramatischen Tondichtung, welche es nachgerade möglich gemacht, „daß R. Wagner's seltsam gearteter Genius, mit einigen Ausnahmen, überall unser Repertoir beherrsche." Das beklagt denn der Verfasser ganz unverhohlen, weil er einer Musik, die „in ihrem Grundwesen nur die Tonmalerei des Wortes und des Gedankens" sei, entschieden abhold ist, weil er Nichts als „süße Schwelgerei, hedonistischen Kitzel" und dergleichen mehr darin sieht und findet. Wer mag das einer subjectiven Gefühlsrichtung und einer individuellen Bildung und Anschauungsweise zum großen Fehler anrechnen? Gab und giebt es ja Personen genug, welche Raphael'sche Madonnen für weichliche, schwächliche Gebilde halten, wie es umgekehrt Andere giebt, die in Michel Angelo's kräftigen, kühnen Figuren Nichts als Ungeheuerliches und Unnatürliches erblicken. Wollen doch auch Viele Goethe in seinen besten Werken allzugroßer Weichlichkeit beschuldigen. All das echt deutsche, urkräftige Wesen, die markige, männliche Charakteristik, wie sie Wagner an rechter Stelle und in den rechten Umgebungen dramatisch wie musikalisch gestaltet und vorführt, ist Leuten von der Gattung jenes Referenten ein unzugängliches Gebiet, und in den „Nibelungen", diesem großartigsten Stoffe, der je für die Bühne in der dramatisch-musika-

lischen Anlage, wie Wagner sie diesem Werke verleiht, bearbeitet worden, werden sie wieder ein unnahbares und unauflösliches Räthsel, eine Mißgeburt entdecken. Sie wollen romantische, lyrische, heroische und weiß was Alles noch für Opern: aber da soll Alles hübsch modern und nüchtern zugehen und sich abwickeln. Ja, das lasset ihr euch geduldig gefallen: all das wirre, unsinnige Gemengsel des widerwärtigsten, erstickenden Brodems der heutigen französischen und italienischen Opernatmosphäre, wie die Abgeblaßtheit unserer meisten dermaligen deutschen Opernarbeiten. Aber jene großartigen, volksthümlichen, poesiereichen Stoffe, welche von dem tiefen Geistesweben und Leben der Nation, von ihrem innerlichsten Kern das glänzendste Zeugniß ablegen und uns die Misère unserer jetzigen Zustände in Etwas vergessen machen, die wollet ihr nicht, weil ihr euch dadurch aus dem eng umschriebenen Kreise eures Denkens und Empfindens herausgerückt sehet.

Jenes ewig unerschöpfliche Weltthema von der hohen, reinen, echten Liebe im Gegensatze zu der niederen, sinnlichen, wie es Wagner in seinem Sängerkampfe in edelster, durch und durch deutscher Weise behandelt hat, mit den reichen, glanzvollen, ritterlichen, keuschen Farben, mit der Gluth eines großen Herzens und der innerlichsten Begeisterung seines tiefen deutschen Gemüthes, nehmen sie nicht Anstand, ein „langweiliges“, eine „triviale Frage“ zu nennen; aber die fadesten, abgeschmacktesten Liebesintriguen und Episoden in unzähligen, die Kunst und die höhere Menschennatur herunterziehenden Stümperwerken der unterschiedlichen Fabrik- und Manufacturanstalten für unser Opernthum nehmen sie ruhig und unbefangen hin, als müsse es nun einmal so sein. Der Schwan im „Lohengrin“ und Aehnliches gereicht ihnen zum Anstoß und Aergerniß; aber die lächerlichsten, widrigsten Hexen-, Spuk- und Höllenpfuhlgeschichten in unseren eigenen oder von französischen Mustern geborgten, oder diesen oft schülerhaft genug nachübersetzten Opernhandlungen lassen sie passiren. Hätte Wagner nur eine Musik geschrieben, die euch nicht mehr noch weniger zu denken und nachzufühlen gäbe, als was euerer Passivität zusagt; könntet ihr euch nur unbeirrt und ungenirt der althergebrachten Ueberlieferung des Opernzuschnitts nach wie vor dabei erfreuen, — wie würde Wagner euer Mann sein, auch was seine Texte anlangt. Hätte er euch vollends die absolute Melodie gelassen, etwa die mit acht Tacten abgemachte Tanzrhythmen-Melodie, die sich so leicht behalten, so bequem und lustig nachträllern läßt, so süß einschmeichelnd sich ins Ohr stiehlt, um im nächsten Augenblick wieder von einer anderen, gleichviel ob mit dem Inhalte der Situation in Einklang stehenden oder nicht stehenden, abgelöst zu werden — wie würdet ihr ihn rühmen und preisen und Alles bei ihm in der Ordnung finden.

Den altgermanischen Sagenstoffen, die Wagner behandelt hat und noch behandeln wird, wollet und möget ihr „Nichts anhaben“, weil ihr „gegen die Schönheiten derselben nicht protestiren könnet“: aber ihr seid verstimmt und ärgert euch im Grunde, daß der Componist ihnen nicht den Mantel der jetzigen Form umhängen wollte. Im Allgemeinen indeß möget ihr solche Opernvorwürfe gar nicht, weil ihr von einem Musik-Drama, in welchem sie ihre würdigste Stelle finden, überhaupt Nichts wissen wollt. Es ist euch, wenn ihr recht aufrichtig und ehrlich sein wollt, im höchsten Grade fatal, daß Wagner eben tiefer greift und Höheres zu erreichen sucht, als euch gut scheint, indem er dem Volke wiedergiebt, was des Volkes ist: die Freude an seiner großen Vorzeit und den herrlichen Sagenschätzen dieser Zeit und den geistigen Genuß derselben. Auch das Andere legt ihr nicht in die Wagschaale, daß Wagner durch die Wahl seiner Sujets ein Namhaftes dazu beiträgt, das Nationalbewußtsein zu wecken, zu heben und zu kräftigen.

Wenn sich nun vollends das unkritische oder besser: hyperkritische Gerede bis zu der Behauptung versteigt: der ganze „Tannhäuser“ sei Nichts weiter, als „eine dramatisirte Ballade; nirgends ein greifbarer dramatischer Gegensatz, eine anregende Situationsverwicklung“ — so weiß man in der That nicht, ob man seinen Augen und Ohren trauen soll, und muß sich zu der Voraussetzung und Annahme für berechtigt halten, daß solchen oratorischen Helden ein ganz anderes Compendium der dramatischen und ästhetischen Kunsttheorie vorliegt als anderen Leuten. Doch noch nicht genug. Man geht sogar so weit, das Tannhäuserbuch als ein „albernes“ auszubringen, und zu dieser Einsicht und Erkenntniß soll uns Deutschen eben der französische Geschmack, das gallische Urtheil darüber verhelfen können, weil die Franzosen in dieser Rücksicht, wie in dem Begriffe des „Langweiligen“, eine immerhin „ziemlich anerkennenswerthe Stimme haben.“ Nun, sie haben diese ihre so hochgerühmte und präconisirte und sogar zum Muster uns aufgestellte Stimm- und Urtheilsfähigkeit bisher augenscheinlich genug documentirt! Wir wollen unter so vielem Anderen blos der enthusiastischen Aufnahme gedenken, die sie, um nur von der Oper zu reden, den Poesien zu einem „Robert“ und zu einer „Dinorah“ und wie diese Textgrößen, welche möglicherweise nicht „langweilig“, wohl aber höchst kurzweilig und in ihrer Art über alle Maßen amusant sind, alle heißen mögen, haben angedeihen lassen. Wir verstummen daneben auch noch, wenn die scharfsinnige und zugleich witzige Behauptung vorgebracht wird, daß Elisabeth von Thüringen sich „wie eine Sacré-Coeur-Dame“ gebe, und man deshalb den Franzosen in feiner Wendung und Courtoisie die Befugniß und das Recht zugesteht, „über diese deutsche Elisabeth zu lachen!“

In wie weit — um nur dies Eine schließlich zu berühren — die Aussage und Behauptung des in Rede stehenden Aufsatzes auf vollster Wahrheit beruht, daß das Glück, welches C. M. v. Weber in Paris gemacht, die Bewunderung, die daselbst einem Haydn und Gluck, wie einem Mozart und Beethoven gezollt werde, den Beweis liefere, wie „der Nationalitätenschwindel das Gebiet der Kunst und der Musik noch nicht erreicht habe“, können wir hier nicht eingehend erörtern. Alle, welche Paris aus eigener Anschauung kennen, wissen, wie es damit bestellt ist. Mit specieller Bezugnahme auf die Versicherung der „Unterhaltungen am häuslichen Herd“ über die große Fortune, die namentlich C. M. v. Weber in Paris gemacht haben soll, wollen wir jedoch nicht unterlassen, die Leser auf den Bericht eines deutschen Mannes aufmerksam zu machen, welcher sich zu der Zeit, als der „Freischütz“ für die Große Oper ins Werk gerichtet wurde, in der Seinestadt befand und Zeuge der Erfolge desselben gewesen ist. Es ist dies Niemand anderes, als — Richard Wagner selbst. Dieser sein Bericht war und ist zu lesen in der „Abendzeitung“ vom Jahr 1841, Nr. 169 ff. Er ist es auch heute noch werth, gelesen zu werden. Man kann daraus unter Mehrerem, was von nicht geringem Interesse im Hinblicke auf die französischen Musikzustände ist, lernen, wie der größere Theil der damaligen Pariser Kritik mit dem „Freischütz“ verfuhr. „Sie ließ an ihm kein gutes Haar.“ Verdient, ganz verdient ist die herbe Züchtigung, welche R.

Wagner gegen das Ende seines Berichtes unseren Landsleuten widerfahren ließ, wenn er sagt: „Wie sind wir Deutsche (gegen die Franzosen gehalten, welche mit außerordentlicher Strenge allem Ausländischen die Einfuhr wehren, wenigstens ist der Eingangszoll sehr hoch und es kostet Mühe, ihn zu erschwingen), wie sind wir doch überehrlich und gutmüthig, wenn wir in den gepriesenen Meisterstücken unseres Nachbarvolkes mit so emsiger Behaglichkeit nach irgend schmackhaften Brocken suchen, ja selbst das Unschmackhafte daraus als etwas seltsam Ausländisches annehmen und es in die Apotheke tragen, um davon Heilmittel machen zu lassen, die unseren, vom vielen Sitzen verdorbenen Unterleib kuriren sollen! O, wie seid ihr gütig und gefällig gegen alle die Erbärmlichkeiten, die selbst die Franzosen degoutiren! Wisset ihr, daß ihr durch diese Engelstugend diesem lachlustigen Volke noch überdies zum Gespötte werdet? — Was? Wir, das begabteste Volk, unter denen Gott einen Mozart entstehen ließ, sollten dazu gemacht sein, das Gespött der Pariser Salons abzugeben? — In der That, wir dienen ihnen jetzt dazu und verdienen es; der flachste Kopf vom Boulevard des Italiens hat das Recht, über uns zu lachen, denn wir treiben es darnach. Ich mache uns keinen Vorwurf daraus, daß wir die Vorzüge der französischen Kunst zu erkennen fähig sind, denn dieser einzige Umstand schon ist es, der uns himmelhoch über die Franzosen erhebt; wir sind glücklich zu schätzen, daß wir im Stande sind, Alles, was uns das Ausland bietet, bis auf das letzte Theilchen seines Werthes zu würdigen; — es ist dies eine außerordentliche Gabe, mit der uns Deutsche der allgütige Himmel beschenkte, denn ohne sie hätte kein Universal-Genie, wie Mozart, unter uns erschaffen werden können, und durch sie sind wir fähig, Jedem, der sich über uns lustig macht, sein Gespött zu vergeben &c."

Diese sich über uns lustig machenden Franzosen kannte also Wagner. Und dennoch hat er seine Perlen hingegeben? Er hat es erleben müssen, wie man sie ihm zertreten hat. Wahrscheinlich hat er der „großen Nation" einen erklecklichen Fortschritt auf dem Felde der musikalischen Kunst während eines Zeitraumes von zwanzig Jahren zugetraut. Nun fürwahr — er ist bitter genug enttäuscht worden! Für alle Unbilden, die er im Auslande erfahren, hat ihn aber Wien reichlichst entschädigt.

Seinem Zoilus sollte er zu Paris im Collectivbegriffe eines rasenden Parterre bis in die Logen hinauf eben so wenig entgehen, als er ihm in Deutschland nach gewissen Schichten der Kritik hin entging, so wenig als ihm ein Homer und Platon entgangen sind. Sie sind aber noch heute dieselben, die sie waren. —

M. M.

Aus Wien.

Den 27. Mai.

Der seit drei Jahren hier bestehende Orchester-Verein „Euterpe" hat gestern, Sonntag Mittags, sein zweites Concert für diese Saison gegeben. Zu den Nachzüglern der abgelaufenen Saison gehörig, erregte dieses Concert unsere Aufmerksamkeit hauptsächlich durch eine Novität (Ouverture Nr. 2 in C, Manuscript) von Ignaz Dorn. Die übrigen Nummern des Programms brachten Mendelssohn's Ouverture zum Liederspiele: „Heimkehr aus der Fremde" und dessen C moll-Symphonie, ferner Friedemann Bach's Symphonie in D in zwar von dem besten Eifer beseelter, aber nicht ganz tadelloser Wiedergabe. Namentlich ließ die Reinheit der Intonation von Seiten der Bläser Manches zu wünschen übrig. Der Dirigent, der diesem Vereine vorsteht, Hr. Langwara, scheint indeß nicht ohne Begabung und so läßt sich hoffen, daß die Leistungen dieses Körpers auch immer gelungener werden dürften. Die beiden Mendelssohn'schen Werke sind zu bekannt, als daß wir Etwas darüber zu sagen uns veranlaßt fühlen sollten. Die hier noch nicht gehörte Symphonie von Fr. Bach konnte für uns auch nur ein historisches Interesse haben. An sich ist diese Symphonie mehr formalistischer Natur, und manche Stellen klingen ohne Uebertreibung für unsern Geschmack kindisch. In Bezug auf Dorn's Ouverture aber mögen uns einige Worte über den Componisten vergönnt sein.

Dorn hat im Laufe des Winters ein eigenes Concert veranstaltet, in welchem er dem Publicum seine Compositionen zum erstenmal öffentlich vorführte. Es ist auch von befreundeter Feder in d. Bl. seiner Erwähnung gethan worden. Da derselbe ein glühender Verehrer der Wagner'schen und Liszt'schen Schöpfungen ist und in seinen eigenen Compositionen manche Schroffheiten vorkommen, ferner seine Instrumentationsweise wirklich von der Richtung der neudeutschen Schule ziemlich beeinflußt ist, so war das Urtheil sämmtlicher Wiener Recensenten sogleich fertig: „Dorn ist ein Zukunftsmusiker". Sie bedauerten Alle mehr und minder den armen Verirrten und riethen ihm mitleidig, ja bei Zeiten diese verfehlte Richtung aufzugeben und sich der echten, wahren Kunst zu weihen; — allein in ihrem blinden Eifer sahen sie nicht, wie falsch sie die ganze Individualität auffaßten und wie unrichtig ihre über seine Compositionen gefällten Urtheile ausfielen. Dorn ist Nichts weniger als Zukunftsmusiker. Die hiesige Kritik verwechselt offenbar seine Begeisterung, seine Liebe für und seine Anhänglichkeit an die neu-deutsche Richtung mit seinem Können, mit seinen praktischen Leistungen. —

Unser Urtheil über Dorn stellte sich schon früher und stellt sich nach der gestern angehörten Ouverture wiederholt folgender Weise: er hat ein bedeutendes Talent, eine glückliche Erfindung, feinen Sinn für rhythmische Witze und instrumentale Effecte; aber was ihm fehlt und woran er zu Grunde gehen würde, wenn er sich nicht bei Zeiten herauszuarbeiten trachten wird, das ist der Styl, oder präciser gesagt: die Einheit des Styls.

Dorn als ausübendes Mitglied im hiesigen Kärnthner Orchester nimmt seit geraumer Zeit die verschiedensten, oft entgegengesetztesten Eindrücke in kurzen Zwischenräumen, oft in zwei nach einander folgenden Abenden, auf. Er spielt z. B. heute in „Fidelio", morgen in „Trovatore" und übermorgen im „Lohengrin" u. s. w. Bei diesem Umstande ist es nicht anders möglich, als daß sich in seiner Schreibweise eine Mischung von Erhabenem, Trivialem, von Charakteristischem und Nichtssagendem und zwar in einer Nachbarschaft beisammen findet, welche allerdings nicht geeignet ist, den Zuhörer zu befriedigen. Ihm fehlt also vor Allem die Klärung seines Geistes, das Bewußtsein seines Wollens. Daß ein reiches Talent vorhanden sei, wollen wir nicht in Abrede stellen, auch wollen wir hoffen, daß der noch sehr junge Componist mit der Zeit sich klären, einen Proceß in seinem Innern durchmachen werde, um harmonische, nach jeder Seite hin befriedigende Kunstwerke zu schaffen. Allein abweisen müssen wir jene Kritik, welche die Mängel einer noch nicht zur Klarheit gelangten künstlerischen Individualität ganz einfach einer Richtung in die Schuhe schieben will, für die Dorn wol die innigste Verehrung hegt, mit welcher er aber in seinem künstlerischen Schaffen bis jetzt einen nur sehr losen Zusammenhang hat.

Er kennt die Wagner'schen Opern genau, ja noch mehr, er weiß die symphonischen Dichtungen Liszt's beinahe ganz auswendig; allein alles das genügt noch nicht. Sein Geist ist noch nicht dahin gereift, den Geist dieser Werke derart in sich zu verarbeiten, daß sich derselbe in seinen eigenen Compositionen von Innen heraus mit Nothwendigkeit kundgeben möchte. Der Rath, den wir ihm ertheilen, ist derselbe, den ihm die hiesige Kritik gegeben, sich nämlich in das Studium der früheren Meister zu vertiefen, nur mit dem Unterschiede, daß wir ihn nicht einer Richtung entfremden wollen, zu der ihn sein Inneres mit Nothwendigkeit drängt, sondern gerade darum, daß er auf Grundlage der aus den unsterblichen Meistern gewonnenen Kenntnisse desto fähiger werde, den wahren Geist der Neuzeit um so tiefer in sich aufzunehmen und sich wahrhaft innerlich anzueignen, was er bis jetzt doch nur äußerlich erfaßt zu haben scheint.

Eduard Kulke.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 14. Juni 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 25.
Vierundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Schumanniana Nr. 4.

Die gegenwärtige Musikepoche und Robert Schumann's Stellung in der Musikgeschichte.

(Schluß.)

Das Schwanken und unsichere Umhertappen der zuletzt genannten plastischen Lyriker läßt uns errathen, daß die plastische Epoche zu Ende geht; schon weisen die unentschiedenen Uebergriffe Spohr's und Mendelssohn's auf die nunmehr beginnende malerisch-epische Zeit hin.

Nr. 52, Jahrgang 1848 der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" enthält folgende Mittheilung: „Es wird erzählt, daß Robert Schumann schon als Knabe eine besondere Neigung und Gabe besessen habe, Gefühle und charakteristische Züge mit Tönen zu malen; ja er soll das verschiedene Wesen um ihn herumstehender Spielkameraden durch gewisse Figuren und Gänge auf dem Piano so präcis und deutlich haben bezeichnen können, daß Jene in lautes Lachen über die Aehnlichkeit ihrer Portraits ausgebrochen seien."

Der mit diesem Malertalent begabte Knabe Schumann hatte außerdem das Glück, nicht gehindert durch die imponirende Autorität eines bedeutenden Musiklehrers (denn der alte Baccalaureus Kuntzsch wurde bald von seinem Schüler überflügelt), dem eigenen Genius folgen zu können. Durch Shakespeare, Goethe, Jean Paul, Tieck, Hoffmann und Byron in das romantische Land eingeführt, konnte ihm der später bei H. Dorn (1831) im Galopp durchgemachte theoretische Musikcursus Nichts mehr anhaben; er blieb frei von dem pedantischen Wust der alten Schulregeln.

Wie J. S. Bach der letzte Lyriker der architektonischen und zugleich der erste Epiker der plastischen Epoche war, so erscheint R. Schumann (1810—1856) zugleich groß als Lyriker, im Anschluß an Schubert die plastische Lyrik mit Romantik erfüllend, größer aber noch und ein wahrer Reformator als erster Epiker der romantisch-malerischen Musik. Wir bewundern zunächst an ihm in den für das Clavier geschriebenen Werken einen bei diesem bisher für steril gehaltenen Instrumente überraschenden Zauber des Tones, im Orchester einen Reichthum an Klangfarben, in der Harmonie eine Lebendigkeit und kühne Frische, in der Melodie einen sich den verborgensten Seelenstimmungen auf das Innigste anschmiegenden Ausdruck, im Rhythmischen eine vielseitige unerschöpfliche Ursprünglichkeit, wie dies Alles vereint bisher noch nicht dagewesen. Es sind carmina inaudita prius. In der realistisch-idealen Wahrheit, in der Farbenfrische seiner Bilder, in der Neuheit der Ideen ist der Grund zu finden, weßhalb Schumann's Genius in seiner ganzen Größe bisher nur von so Wenigen anerkannt worden ist. Nicht die Form, denn diese ist bei Schumann meistens die alte, mit solchen Erweiterungen, wie sie aus dem erweiterten Stoffe von selbst folgen, sondern der neue Inhalt ist es, der diesen Tondichter für die Mehrzahl seiner Zeitgenossen bisher ein verschlossenes Buch bleiben ließ. Bekanntlich liest sich Jeder aus einem neuen Werke nur dasjenige heraus, was er bereits selbst als wahr erfahren oder was wenigstens unbewußt schon in ihm schlief und nur der Erweckung harrte.

Es wird erzählt, daß im sibirischen Eise ein antediluvianisches Riesenthier steckte, von dem eine ganze Dorfschaft sich Jahre lang ihren täglichen Fleischbedarf geholt hat und das trotzdem noch wie unversehrt erscheint und für lange Zeit auszureichen verspricht. Solch ein musikalischer Mammuth und Krösus ist Schumann; hundert Durchschnittsmusiker mögen ihren musikalischen Bedarf aus seinen Werken entnehmen, er wird ewig unerschöpflich bleiben. So viel Neues bringt er, daß man anfänglich dadurch verwirrt wird und den Grund dieser Verwirrung im Tondichter und nicht in der eigenen Unzulänglichkeit findet; man hole aber nach einiger Zeit die früher mißmuthig bei Seite geworfenen Stücke wieder hervor, und wenn wir dann neue Seelen- und Lebens-Erfahrungen in der Zwischenzeit gemacht haben, so werden wir finden, daß das früher unverstanden Gebliebene gerade unsere neueste Erfahrung im treffendsten Ausdrucke darstellt. Aber freilich ist nicht Jedermann so ehrlich wie Zelter, der, nachdem er Beethoven's „Fidelio" als unverständlich erklärt hatte, nach der zweiten Aufführung dieser Oper ausrief, daß Er der Esel gewesen.

So bedeutend nun Schumann in seinen mit romantischem Zauber durchdufteten lyrischen Werken ist, so ist doch sein Gipfelpunct im Epischen zu finden, nicht in dem überlebten religiösen Epos, sondern im modern romantischen, welches in der Romanze, Ballade, Legende, Novelle, im Romane und Mährchen die entsprechende Form gefunden hat. In seinen Romanzen und Balladen für eine und mehrere Stimmen, in

„Paradies und Peri“, „Der Rose Pilgerfahrt“, dem „Königssohn“, dem „Pagen und der Königstochter“, den dramatisirten Legenden „Manfred“, „Faust“ und „Genoveva“, den malerischen Quartett- und Orchester-Romanen, und namentlich in seinen Claviererzählungen, die er selbst: Romanzen, Balladen, Novelletten, Fabeln, Bunte Blätter, Scenen, Carneval und Faschingsschwank, Kreisleriana, Mährchenerzählungen benennt, hat er sein Eigenstes und Innerstes, sein Herzblut gegeben. Aus der verschlossenen und in sich gekehrten Subjectivität Schumann's ist auch zu erklären, weßhalb er seine tiefsten Gefühle gerade dem Claviere anvertraute. Hier durfte er sich unmittelbar geben; ein Orchesterthema dagegen muß nothwendig schon einen allgemeineren Charakter an sich tragen, weil es für die Violine, Trompete, Flöte, für Horn und Violoncell zugleich bestimmt ist. Ich erinnere daran, daß das Thema des ersten Satzes der B dur-Symphonie sogar von der türkischen Triangel aufgenommen wird. Außerdem durfte er auch beim ästhetisch gebildeten Clavierdilettanten noch ein ganz anderes Verständniß voraussetzen, als bei dem durchschnittlichen Kammermusikus und Hoboisten und brauchte sich daher in den Clavierwerken nicht zu geniren. Die Symphonien und die für Chor und Orchester geschriebenen Werke haben, eben weil ihre Themas allgemeineren Inhalts und faßlicher sind, bis jetzt auch schon mehr Eingang gefunden, als die tieferen und schwereren Clavierwerke der ersten Periode bis zu Op. 23, deren allgemeines Verständniß möglichen Falls erst der nächsten Generation aufgehen wird.

Haben wir nun die gegenwärtige Musikepoche als die der malerischen erkannt und R. Schumann als den ersten Epiker in derselben, so bleibt mir, um das gestellte Thema, die Darstellung der Gegenwart als einer hoffnungsvollen, zu erschöpfen, nur noch übrig, einen Blick in die Zukunft zu thun. Die Gegenwart lasse ich schon aus dem Grunde bei Seite, weil hier die Gefahr zu nahe liegt, zwischen Ambos und Hammer zu gerathen.

Ich habe schon oben die innere Verwandtschaft der architektonischen mit der epischen Musik kurz berührt; dieselbe Verwandtschaft findet zwischen der plastischen und dramatischen, dieselbe zwischen der malerischen und lyrischen Musik statt, weil der Fortschritt vom Allgemeinen zum Besondersten in der Darstellungsweise (vom Architektonischen durch das Plastische zum Malerischen) dem analogen Fortschritte im dargestellten Inhalte (vom Epischen durch das Dramatische zum Lyrischen) entsprechen muß. Da nun bekanntlich das Höchste da erreicht wird, wo die angewendete Darstellungsweise sich in vollständiger Uebereinstimmung mit dem dargestellten Inhalte befindet, so ist aus jener Verwandtschaft die Thatsache zu erklären, daß in der ersten architektonischen Epoche das relativ Höchste geleistet worden ist durch die Künstler der ersten epischen Periode, die Italiener Palestrina, Nanini und Allegri und die Deutschen Senfl, Eccard und Schütz, und sodann in der zweiten plastischen Epoche wiederum das Höchste durch die Tondichter der zweiten dramatischen Periode, die Heroen Gluck, Mozart und Beethoven, welchen ihre Zeitgenossen Paesiello, Cimarosa, Grétry, Cherubini, Boieldieu und Spontini als dii minorum gentium in der italienischen und französischen Musik zur Seite stehen — und ebenmäßig ist daraus zu schließen, daß in der gegenwärtigen dritten Epoche, der malerischen, die Künstler der erst noch zu erwartenden dritten Periode, die Lyriker, ebenfalls das relativ Größte erreichen werden. Bietet also, um ein naheliegendes Bild zu gebrauchen, die architektonische Epoche rücksichtlich der Vorzüglichkeit der innerhalb derselben auftretenden Tonkünstler ein decrescendo dar >, die plastische dagegen ein crescendo und decrescendo <>, so wird voraussichtlich die malerische Epoche ein fortwährendes crescendo < sein. Auf Schumann werden fürs Erste noch einige Epiker folgen (vielleicht leben und wirken sie jetzt schon!), dann erst die Dramatiker, und zuletzt die Lyriker, welchen in der gegenwärtigen Epoche das Höchste zu leisten vorbehalten scheint; jedenfalls also eine überaus tröstliche Aussicht, selbst wenn auch nur ein geringes crescendo eintreten sollte. Ob sodann der malerischen Epoche noch eine vierte, etwa die specifisch-musikalische folgen, oder ob der nächste Fortschritt blos darin bestehen wird, daß, wie Mozart zu seiner Zeit die deutsche, französische und italienische Musik zu einer höheren Einheit zusammenfaßte (auf welcher Basis dann Beethoven die deutsche Musik weiter baute), in gleicher Weise dereinst ein künftiger Mozart die Musik dieser drei Völker und die etwa alsdann bereits blühende Musik der Ungarn, Slaven u. s. w. wiederum zu einer neuen Basis verschmilzt? Die Entscheidung dieser Frage müssen wir unseren Ur-ur-urenkeln überlassen, und können dies um so ruhiger, da wir die Gewißheit haben, daß uns, wie aus dem bisher innegehaltenen und in dieser Skizze als logisch nothwendig nachgewiesenen Gange der Musikentwicklung hervorgeht, noch eine reiche Zukunft in der von dem Reformator Schumann begonnenen malerischen Epoche bevorsteht.

DAS.

R. Wagner und die Wiener Kritik.

Der hiesigen Kritik kamen die außerordentlichen Erfolge, welche Wagner gefunden hat, sehr ungelegen. Ganz natürlich! Standen doch die enthusiastischen Kundgebungen im grellsten Widerspruche zu den heilsamen Belehrungen, welche die Wortführer der hiesigen Kritik unserem Publicum zu ertheilen stets so freundlich gewesen! Wenn nun da die HH. Hanslick, Speidel, Debrois, Bagge u. s. w. plötzlich inne werden, auf was für unfruchtbaren Boden sie die Saatkörner ihrer kritischen Weisheit gestreut, ja wie verschwenderisch sie oft gewesen, und wie wenig die Ernte ihren Erwartungen entspricht, so kann man über ihren Aerger wol lächeln, aber man darf nicht so unmenschlich sein, ihnen dies übel zu nehmen. Wenn Hr. Hanslick ausruft: „Die Kritik darf gegen die Deutung protestiren, daß der jüngste Theater-Fanatismus das Urtheil des musikalischen Wien über die Wagner'schen Opern ausdrückt“, — so wollen wir ihn aus der schönen Selbstäuschung, in welche er sich eingelullt, nicht wecken. Es liegt ja gar Nichts daran, welche Motive Jemand den betreffenden Vorgängen unterschiebt. Sei es, daß Theilnahme für den lange Verkannten, sei es, daß Patriotismus zu dem Erfolge das Ihrige beitrugen, wie in aller Welt will man beweisen, daß das ästhetische Wohlgefallen an den Werken selbst nicht mitgewirkt habe? „Glaubt“ Hr. Hanslick etwa den Beweis zu führen durch die emphatische Frage: „Glaubt ein musikalisches Publicum wirklich, seine Verherrlichung des „Fliegenden Holländers“ rechtfertigen zu können?“ — Wir fragen dagegen: warum nicht? Ist doch die Musik des „Fliegenden Holländers“ eine der „poesiereichsten, herzgewinnendsten Musiken der Neuzeit“, wie uns Hr. Ed. Hanslick im Jahre 1846 belehrte. Was damals dem Hrn. Hanslick gefiel, warum sollte das heute nicht dem musikalischen Wien gefallen?

Hr. Speidel ist in seinen ästhetischen und kritischen Expectorationen noch apodiktischer als Hr. Hanslick. „Der hat keine Ahnung von Poesie" — schreibt er — „welcher Wagner's Operntexte schön, ja nur erträglich findet." — „Wagner's Dichtungen bewegen sich schlechtweg außerhalb aller Poesie und suchen den schreienden Mangel an innerem Leben durch decorativen Pomp der Bühnenerscheinung zu ersetzen." — Was nützen uns nun Schelling, Solger und Vischer, uns gefällt die Dichtung „Lohengrin" und wir haben keine Ahnung von Poesie; wir sind ästhetisch aufzugeben, arme Verirrte, die bei Hrn. Speidel in die Schule gehen müssen, um zu erfahren, was Poesie sei. Es ist in der That hochkomisch, mit welcher Entschiedenheit diese Herren ihre Meinungen hinstellen, ohne auch nur den Schatten eines Beweises dafür zu geben. —

Hr. Debrois sagt in seiner Betrachtung der letzten musikalischen Ereignisse: „Wagner ist kein Genius, ja er ist nicht einmal künstlerische Natur im eigentlichen Sinne; aber er ist ein reicher, energischer Geist zc." Da haben wirs also deutlich und klar, und wer will es jetzt noch wagen, Wagner für ein Genie zu halten? Hätte Wagner seinen „Lohengrin" im Geiste von v. Bruyck's Requiem componirt, so wäre er wol kein „Genius", aber doch wenigstens eine „künstlerische Natur im eigentlichen Sinne"; so aber bleibt dem „reichen, energischen Geist" leider nichts Anderes übrig, als eine künstlerische Natur im uneigentlichen Sinne zu sein. Würden wir nun an Hrn. v. Bruyck die Frage richten, woher er es wisse, daß Wagner kein Genius sei, wer es ihm denn gesagt habe? — Nun? erlauben Sie mir, dem Hrn. v. Bruyck zu bemerken, daß derjenige, welcher wissen will, ob x oder y ein Genius sei, vor allem Anderen die Fähigkeit haben müsse, einen Genius zu erschauen. Hr. v. Bruyck wird hier auf Beethoven hinweisen, den er für einen Genius hält; allein ein sehr schlechter Beweis, weil wir nicht wissen, ob Hr. v. Bruyck Beethoven auch damals für einen „Genius" gehalten hätte, als der „Fidelio" durchfiel, wenn er zufällig Beethoven's Zeitgenosse gewesen wäre. Wir erlauben uns ganz bescheidentlich hieran zu zweifeln.

Hr. Bagge fängt an, einen etwas ruhigeren Ton anzuschlagen, was uns im Interesse des literarischen Anstandes freut; allein was die Beweiskraft anbelangt, die in seinen Behauptungen liegt, steht er hinter den früher genannten Herren nicht zurück und ist mit Fug und Recht der Vierte im Bunde. Hören wir ihn: — „Wie er (Wagner) sich bis jetzt in seinen Schriften und in der zunehmend strengeren Verwirklichung seiner Theorie („Tristan und Isolde") offenbart hat, schließt er jede anders geartete Gestaltung der Oper schroff aus, spricht ihr jede Berechtigung ab. Er giebt sogar zu verstehen, daß erst in seinem „Drama" die Idee der Oper zur Verwirklichung gelangt. Denn obgleich er in seinen Schriften für Gluck, Mozart und Weber da und dort eine glühende (aber unmöglich ernst gemeinte)" — hören Sie! — „Verehrung ausspricht, so zeigen doch seine Definitionen eines „Kunstwerkes der Zukunft", wie weit er davon entfernt ist, ihren Werken jene Vollkommenheit zuzuerkennen, die man ihnen bisher vindicirte; seine eigenen Werke aber enthalten den thatsächlichen Beweis, daß es ihm nicht darum zu thun war, in ihren Fußstapfen wandelnd, die von ihnen erklommene Höhe ebenfalls mit Sicherheit zu erklimmen" u. s. w. — Nun, was sagen Sie dazu? Wagner spricht zwar für die unsterblichen Meister eine glühende Verehrung aus, diese kann aber unmöglich ernst gemeint sein; warum, weil Wagner's Schöpfungen in einem anderen Geiste geschaffen sind, als die der Früheren. Hat man je eine solche Logik erlebt. Haydn und Mozart haben mit der Aufnahme des melodischen Elementes, welches sie in ihren Schöpfungen vorzugsweise ausbildeten, die ausschließlich contrapunctische Behandlung eines Sebastian Bach verlassen. Hat je ein Mensch daraus gefolgert, Mozart könne für Bach keine ernst gemeinte Verehrung gehegt haben? Das heißt der gesunden Vernunft ins Gesicht schlagen. Das Märchen, daß Wagner ein Verächter der früheren Meister sei, ist nicht von gestern und vorgestern. Aber nur die Böswilligkeit hat sich bemüht, durch diese freche Erfindung Wagner zu verdächtigen.

Wir wollen diese Bemerkungen schließen; es ist nicht unsere Absicht, alle Vorwürfe der hiesigen Kritik durchzugehen und zu widerlegen; wir wollten Ihnen nur ein paar Pröbchen mittheilen, wie stichhaltig die gegen Wagner vorgebrachten Einwendungen sich erweisen, und griffen zu dem Behufe hier und da Einzelnes heraus. Eduard Kulke.

Zur Abwehr.

Hr. Rob. Eitner hat in Nr. 23 d. Bl. einen Aufsatz veröffentlicht, um die Berechtigung der leichten melodiösen Opernmusik neben dem ernsten und schweren Genre R. Wagner's zu vertheidigen. Veranlassung zu diesem Auftreten bietet ihm eine, wie es scheint mißverstandene Bemerkung, welche Hr. Peter Lohmann in seinem Referat über meine Oper „Der Graf von Santarem" (die, wie Hr. Eitner hinzufügt, in Leipzig „einigen*) Beifall gefunden haben soll") ausgesprochen hatte. Diesen Aufsatz, in welchem Hr. Eitner seine Ansichten über ernste und heitere Opernmusik drei Spalten hindurch ganz allgemein und ohne alle Beziehung auf mich oder meine Composition entwickelt, schließt er dann in überraschendster Wendung mit folgender, zum Text in gar keinem Zusammenhang stehender Apostrophe:

> Für Schliebner's Opern (sic!) ist es das traurigste Zeichen, daß sich keine derselben (sic!!) auf irgend einem (sic!) Repertoir erhält; also (!) der wichtigste Beweis, wie gut das Publicum zu unterscheiden weiß, was nur Ohrenkitzel und was wirklich mit dem Text übereinstimmender Gefühlsausdruck ist (!!).

Diese mit schneidendster Schärfe über mich ausgesprochene Verurtheilung giebt mir das Recht zu einigen Worten der Erwiderung, nicht blos in meinem Interesse, sondern im Interesse der Kunst und der schaffenden Künstler überhaupt.

Ich erkenne die Berechtigung der Kritik in ihrem weitesten Umfange an; ich ehre sie, wenn sie mit Sachkenntniß, Scharfsinn und ästhetischem Geschmack geübt wird, wenn sie von Liebe zur Kunst getragen wird und dem schaffenden Künstler Anregung und Belehrung darbietet. Ich erkenne die Berechtigung der Kritik an, nicht nur wenn sie mit Urbanität geübt wird, sondern auch wenn sie scharf und ätzend ist. Aber ich glaube andrerseits, daß auch Publicum und Künstler zu gewissen Ansprüchen an die Kritik berechtigt sind; daß das Mindeste, was man von einem Kritiker verlangen könne, logisches Denkvermögen, und das Mindeste, was man von einer ver-

*) Anmerk. d. Red. Das Beiwort „einigen" wurde nicht von Hrn. Eitner gebraucht, der „großen" geschrieben hatte, sondern von uns substituirt, da das letztgenannte Prädicat eine offenbare Unrichtigkeit enthielt. Hr. Eitner war natürlich dafür nicht verantwortlich zu machen, da derselbe sich nur auf Berichte stützen konnte; wir durften, als am Orte anwesend, und sonach mit den Thatsachen vertraut, dasselbe nicht passiren lassen.

urtheilenden Kritik erwarten dürfe, Wahrheit der Thatsachen sei.

Hr. Eitner sagt: „Für Schliebner's Opern ist es das traurigste Zeichen, daß sich keine derselben auf irgend einem Repertoir erhält.“ ꝛc.

Nun sind aber überhaupt noch gar keine Opern von mir zur Aufführung gebracht worden; es hat sich also selbstredend noch „keine derselben“ auf irgend einer Bühne auf dem Repertoir erhalten können; ihr Verschwinden vom Repertoir, auf dem sie nie gewesen, kann demnach weder ein lustigstes, noch ein traurigstes Zeichen für irgend Etwas gewesen sein; sie können folgerichtig auch weder einen besten noch einen schlechtesten Beweis für das Unterscheidungs-Vermögen des Publicums geliefert haben.

Der „Graf von Santarem“ ist unmittelbar vor dem Schluß der Saison in Leipzig zur Aufführung gebracht und einige Male unter lebhaftem Beifall gegeben worden. Ob diese Oper beim Wiederbeginn der Saison wiederholt werden, ob sie sich auf dem Repertoir erhalten, ob sie auf anderen Bühnen erscheinen und auf denselben Dauer erlangen werde, das Alles ist abzuwarten. Hr. Eitner hat meine Oper nicht gehört, er kennt nicht einen Tact Musik aus derselben, er hat also nicht die aller entfernteste Befugniß, auch nur das aller unbedeutendste Urtheil darüber abzugeben; das Alles aber hindert Hrn. Eitner nicht, einen Ausspruch zu thun, in welchem er den Stab bricht über mich, über mein Talent, über diese meine Oper, welche existirt, und über alle anderen Opern von mir, welche, in der Oeffentlichkeit wenigstens, nicht existiren; hindert ihn nicht, meinen Ruf zu prostituiren, meinen Namen in Mißcredit zu bringen, meinen künstlerischen Bestrebungen ein Bein zu stellen, kurz mich mit einem durch Unwahrheit vergifteten kritischen Pfeil verderben zu wollen*).

Wahrlich, diese That des Hrn. Rob. Eitner ist, um mit seinen Worten zu reden, das traurigste Zeichen für seine kritische Frivolität, und der richtigste Beweis, wie gewissenlos und leichtfertig manche Menschen mit dem Rufe, dem Streben und Mühen deutscher Componisten umgehen, deren Pfad ohnedies dornenvoll genug ist!

Der schaffende Künstler muß sich die Kritik gefallen lassen. Hr. Rob. Eitner hat nun auch einmal seinerseits was geschaffen, nämlich mehrere vom Repertoir verschwundene, aber nie aufgeführte Schliebner'sche Opern, — er wird es sich daher ebenfalls gefallen lassen müssen, daß ich diese seine Kunstschöpfung der wohlverdienten öffentlichen — Beurtheilung unterziehe.

A. Schliebner.

*) Anmerk. d. Red. Auch uns fiel die betreffende Stelle auf, da uns ebenfalls nicht das Geringste von bereits aufgeführten und vom Repertoir verschwundenen Schliebner'schen Opern bekannt war; glaubten wir uns zudem doch zu erinnern, wie Hr. Schliebner uns mitgetheilt habe, daß diese seine Oper die erste von ihm sei, welche zur Aufführung komme. Da indeß Hr. Eitner offenbar als Vertheidiger des Hrn. Schliebner auftrat, da ferner beide Herren in Berlin wohnhaft sind, so setzten wir voraus, daß der Erstere doch wol eine nähere Kenntniß besitzen und von Thatsachen unterrichtet sein müsse, die uns unbekannt geblieben seien. So erklärt sich die Aufnahme einer Stelle, die wir in einem anderen Falle jedenfalls gestrichen haben würden. Hierzu kam außerdem noch, daß wir überhaupt an dem Aufsatz Nichts weiter ändern mochten, da wir die Absicht hatten, denselben mit einer Anmerkung zu begleiten. Wir können Hrn. Schliebner nicht verdenken, wenn ihn die betreffende Bemerkung unangenehm berührt hat, und haben aus diesem Grunde seine Erwiderung aufgenommen; doch geht er in seiner Gereiztheit viel zu weit, da Hr. Eitner offenbar als Vertheidiger des Hrn. Schliebner aufgetreten ist, und dem angegriffenen Satze jedenfalls weiter Nichts als ein Gedächtnißfehler zu Grunde lag. Was Hr. Schliebner bei dieser Gelegenheit über die Kritik im Allgemeinen sagt, hat unsere vollständige Zustimmung; der in Rede stehende Fall aber ist ein neuer Beweis, mit welcher Vorsicht man verfahren muß, und wie die Kritik fortwährend Gefahr läuft, Ungerechtigkeiten zu begehen, sobald dieselbe eine derartige Warnung außer Acht läßt.

Das Königsberger Musikfest.

(Fortsetzung.)

Der zweite Tag brachte ein Großes Orchester- und Künstler-Concert, gegeben in dem großen Saale der Bürgerressource. Die Ouverture zu „Genoveva“ von R. Schumann (hier neu) eröffnete das Concert. Hr. Adolf Jensen, ein neugewonnener Musikdirector der Musikalischen Akademie, hatte das Werk bereits früher in Proben vorgeübt und leitete es mit recht gutem Erfolge bei der Aufführung. Man fühlte wohl, daß die Ouverture von einem echten Schumannfreunde einstudirt worden war, denn überall lebte richtiger innerer Zug. Zu größerer Vollkommenheit war das schöne Werk leider nicht zu bringen, weil die Generalprobe wegen Zeit- und Kraftmangel nur zweimaliges Durchspielen erlaubte.

Es folgte eine Concert-Arie (Recitativ und Rondo Es dur) „Mich zu trennen von dir“ für Sopran mit Orchester und obligatem Clavier von Mozart, welche von Frau Dr. Damrosch so lebensvoll vorgetragen wurde, wie man es bei einem solchen schon etwas antiquirten Werke nur erwarten konnte. Der Beifall des Publicums war ein warmer. Die Stimme der Sängerin schien weniger belegt zu sein, als Tags vorher. Hr. Ad. Jensen spielte die Clavierpartie fein und angemessen.

Wann wird uns Deutschen eine längst erwartete neue Concert-Arie zu Theil werden? und welcher Componist wird den Treffer ziehen? Es sind genug Concert-Arien seit der Mendelssohn'schen componirt, aber es geht damit, wie mit dem Becker'schen Rheinliede: das Publicum hat keine einzige Composition als „diejenige, welche“ — bestätigt. Die Stoff-Frage ist dabei für das zu componirende Gedicht eine sehr wichtige Vorfrage; die Form der Dichtung ist auch nicht gleichgültig dabei; es tritt dann noch für den Componisten die Stylfrage auf, die nicht die abgebrauchte, hergebrachte, auch nicht die stehende Opernarien- und ebenso wenig die Oratorienstyl-Form sein soll; eine ausgedachte wollen wir auch nicht, sondern eine „von selbst“ gewachsene. Da unsere Zeit in Uebergangsformen und im concertanten Genre so productiv ist (wie die Symphonie-Ode, Symphonie-Cantate, symphonische Dichtung, Declamationsmusikstücke u. drgl. beweisen), so ist es befremdend, daß die Concert-Arie nicht ihren Mann, oder besser, der Mann die Arie nicht finden kann. Gott segne das glückliche Tintenfaß und erleuchte das Publicum, das bei neuen Concert-Arien zu Gericht sitzt!

Auf die Mozart'sche Arie folgte der Vortrag von Bach's Ciaconne für die Violine solo seitens des Hrn. Dr. Damrosch. Das Stück so gespielt wurde beziehungsweise ein neues: Damrosch ist einer der wenigen glücklichen Virtuosen, die eine eigene Individualität haben und folglich nicht durch die Allerweltsbrille sehen, sondern auf naturgemäßem Entwicklungswege zu einer neuen Anschauung gelangen. Die Majorität der neueren Concerthandwerker, welche nicht aus der Schulschablone heraus können (und darum „nicht mögen“), mag gegen einen solchen Vortrag, nach eigener Phantasie, sein; aber er wirkt doch sehr schön! Wie in einem Drama die Charaktere alle im Lichte eines Ideen-Centrums stehen und in ihm ihren Ausgangspunct finden, so gehen in der Ciaconne die

einzelnen Variationen aus dem achttactigen Themakerne hervor. Bach hat darin ein kleines Wunder geschaffen, aber an den Virtuosen ists, den Variationengeschöpfen auch das Leben des momentanen Entstehens zu verleihen. Das that Damrosch. Seine Bildung im Technischen ist — das kann man hier einmal blos nebenbei sagen — eine hoch entwickelte und sehr gediegene

Frl. Lessiak trug nun die Alt-Arie aus Händel's Oratorium „Semele" mit Orchester vor; sie imponirte auch diesmal mit ihrer großen, vollen Stimme und erfreute durch schönen Vortrag, so, daß ihr verdienter Beifall zu Theil wurde.

Es folgte Damrosch's Vortrag seines Concertstücks in Form einer Serenade mit Orchesterbegleitung. Selten hat mich ein Solostück so erfreut und das Publicum so lebhaft angezogen, wie dieses. Es ist ein poetisches Virtuosenstück auf ganz vortrefflicher, solid-musikalischer Grundlage. In der Einleitung mit Ständchen führt die Sologeige einen überaus zarten, schön empfundenen und reizvoll accompagnirten Gesang aus. Der Sommernachtsspuk ist wie aus Mondschein und Sternenlicht gewoben. Der Liebesgesang bildet einen guten Contrast in der tieferen Klanglage zu jenem Stücke in leichten Tonhöhen; der Schlußsatz zum Abschied ist neu und reizend in hohem Grade. Das Stück ist voll blühender Phantasie und exquisit in allen Theilen; es wird bei J. Schuberth & Comp. herauskommen und seien darum die sämmtlichen Concertspieler hiermit im Voraus darauf aufmerksam gemacht. Hier gewann der Componist (obschon die feine Orchesterbegleitung keineswegs genug zur Geltung kam) viel Ehre bei Laien und Musikern damit; sein Vortrag, so malerisch in der Stimmunggebung, so sicher, leicht und goldigrein, war höchst rühmenswerth.

Wenn vorhin der zu erwartenden Concert-Arie eine Episode gewidmet wurde, so verdiente das zu hoffende neue Violinconcert ein Gleiches. Bis jetzt war immer noch das Mendelssohn'sche (bereits zu häufig gehört) das neueste allgemein acceptirte. Die Virtuosen würden an H. Wieniawski's Fis moll-Concert ein famoses Stück haben, wenn es nicht so schwer wäre. Joachim's und Rubinstein's Concerte scheinen nicht durchzudringen. So nehme man einstweilen die Serenade von Damrosch als Concertstück.

Zwei Lieder von Franz Schubert, deren Begleitung Hr. Damrosch so vorzüglich schön für Orchester übertragen hat, daß man in diesem Falle das Princip, Lieder in ihrem engen Rahmen zu belassen, gern einmal aufgeben mochte, — wurden von Frau Damrosch mit besonders lebhaftem Beifall vorgetragen. „Nacht und Träume"*), ein wenig bekanntes Lied von duftig poetischer Stimmung und harmonisch-melodischer Einfachheit, hätte, nach meiner Auffassung, noch einige weiche Holzbläserfarben hier und da in der Partitur vertragen können. Die dem Streichquintett beigegebenen zwei Hörner wirken indessen auch vorzüglich gut. In „Gretchen am Spinnrade" zeigte sich Damrosch, wie schon früher in seinem Violinstücke, als ein Meister der Orchestration: jeder Ton und jedes Instrument sind aus sorgfältigster Wahl und doch zugleich aus warmem Gefühl hervorgegangen. Durch den trefflichen Vortrag gehoben, verursachte das Stück einen Hervorruf der Sängerin, der hier in Concerten solcher Art selten vorkommt.

Dieser Theil des Concertes wurde wechselnd von den HH. Damrosch und Jensen dirigirt.

Den Schluß des zweiten Tages bildete die Beethoven'sche C moll-Symphonie unter Stern's Leitung. Der Dirigent hat in der Ausführung mit den Instrumentalmitteln, wie sie hier zu Gebote stehen, das Mögliche erzielt: die Spielenden verdienen viel Lob für die verhältnißmäßig technisch vortreffliche, der Wirkung nach recht imposante Leistung unter dem Directionsstabe des geistvollen Dirigenten, dessen Intentionen bis zu einem gewissen Grade — nach einer sehr anstrengenden Probe — zur Geltung kamen. Es gehörte eine sehr geschickte Zügelführung dazu, die erschöpften Lebensgeister des Orchesters so in Fluß zu erhalten.

Das Publicum verließ den Saal lebhaft angeregt und befriedigt. (Schluß folgt.)

*) In beiläufiger Notiz lege ich hier die Frage vor, ob Schubert in dem Tacte mit den Worten „wenn der Tag erwacht" statt des Tones D in der Melodie nicht Dis gemeint haben dürfte? — Das ♮ könnte logischer ein ♯ sein. Die Harmonie ist der verminderte Septaccord auf Ais und das D oben geht von E nach Cis durch; es folgt Dis dur (zu Dis in der Melodie); das G im Ais-Accorde documentirt sich im Gefühle — mag man wollen oder nicht — als Fisis und verlangt darum oben Dis als Durchgangston. Die Stimmung ist aber eine so weiche, duftigen Nebelwolken vergleichbare, daß die fühlbare enharmonische Modulation mit D ... Dis eine nicht recht passende Schärfe empfinden läßt — man denkt, was war das?

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Am 8. Juni beging der fast ausschließlich aus jüngeren Buchhändlern bestehende Gesangverein „Aeolus" sein erstes Stiftungsfest und trat bei dieser Gelegenheit zum ersten Male vor einem eingeladenen Publicum auf. Der erste Theil brachte freilich nur eine Pièce für Männerchor, nämlich Mendelssohn's „Jägers Abschied vom Walde", welche in ziemlich zufriedenstellender Weise ausgeführt wurde; doch schienen uns die Bässe zu schwach besetz und die Tenöre nicht genug herauszugehen. Die zwei folgenden Nummern des Programmes hatten Veränderungen erlitten und zwar dahin, daß an Stelle des durch einen Unfall verhinderten Hrn. Payne von hier Hr. Wehrle aus Donaueschingen das Lipinski'sche Militairconcert spielte. Ungeachtet seiner großen Jugend sind seine Leistungen als Violinist bereits sehr beachtenswerth und vielversprechend. Auch Hr. Bache aus Birmingham hatte eine andere Wahl getroffen und trug statt eines Thalberg'schen Concertstückes eine Chopin'sche Polonaise auf dem Pianoforte vor. Sein Anschlag ist ein guter, sein Spiel rein und sauber, nur das Forte dürfte etwas kräftiger hervortreten. Beide Verwandlungen des Programmes hätten aber wol füglich dem Publicum in irgend einer Form angezeigt werden können. Weniger als die Vorgenannten befriedigte Hr. Grünewald aus Pesth, ebenfalls wie diese Schüler des hiesigen Conservatoriums, durch seinen Vortrag einer freilich auch völlig werthlosen Phantasie für das Violoncell von F. A. Kummer. Mendelssohn's Ouverture zur „Heimkehr aus der Fremde" beschloß recht befriedigend den ersten Theil; den zweiten Theil bildete die Reinecke'sche Operette: „Der vierjährige Posten." Das Sujet ist zwar nicht sonderlich geschickt verarbeitet, aber die Musik recht nett und zierlich, so daß die günstige Aufnahme allein jener als Verdienst anzurechnen. Originell und von künstlerischem Werthe ist freilich die ausschließlich für Dilettanten-Aufführungen bestimmte Composition nicht. Die Leistungen der Soli und Chöre waren, den Umständen angemessen, be-

friedigend. Die Direction des „Aeolus" befindet sich in den Händen des Hrn. Gust. König aus Bern, Schüler des hiesigen Conservatoriums. R. Gthr.

Chemnitz. — Im Monat Mai kamen von Kirchenmusiken in der Jacobi- und Johanniskirche zur Aufführung: Salvum fac regem von C. Reinecke, Te Deum von Haydn, Gloria aus der Graner Festmesse von Fr. Liszt, Psalm 103 von Fesca, Chor („Nicht so ganz") von Hauptmann und Chöre von Rebling, Häser, Richter („Ich habe meine"), Schneider a capella. — Die zweite geistliche Musikaufführung des städtischen Kirchenmusik-Sängerchors brachte nach einem Choral: „Gebet" für Männerstimmen von Appel (eine hier gern gehörte Composition und Gesangvereinen sehr zu empfehlen), Chöre von Bortniansky, Romberg (achtstimmig), Rink, sowie Lieder von Schneider und Reißiger („Es ist ein' Ros'"). — Wir knüpfen hieran die Nachricht, daß auf den Antrag des Stadtmusik-Dir. W. Mejo, ihn aus seiner Function zu entlassen, der Rath eingegangen ist und ein Regulativ zur Regulirung der städtischen Orchesterverhältnisse, sowie eine Instruction für den neu anzustellenden Stadtmusikdirector festgestellt hat, welche in der letzten Sitzung der Stadtverordneten ohne erhebliche Bedenken Genehmigung gefunden. — Mejo erhält in Anerkennung seiner großen Verdienste, seines echt künstlerischen Wirkens, welches ihm nicht unerhebliche pecuniäre Opfer gekostet hat, eine jährliche Pension von 400 Thlr., zu welcher jedoch der Nachfolger, oder vielmehr das Stadtorchester im Ganzen, einen jährlichen Beitrag von 200 Thlr. geben soll. — Der künftig anzustellende Stadtmusikdirector bezieht einen persönlichen Gehalt von 100 Thlr. jährlich und ist ihm, wenn er nach zwanzigjährigem Wirken das sechszigste Lebensjahr erreicht hat, eine Pension von 200 Thlr. in Aussicht gestellt; außerdem erhalten er und das Orchester für die sonntäglichen Kirchenmusiken, Oratorien u. s. w. jährlich circa 700 Thlr. aus der Stadtcasse. Seine Anstellung ist nicht auf Lebenszeit; es behält sich der Rath dreimonatliches Kündigungsrecht vor. — Von der Concessionirung eines zweiten Orchesters wird abgesehen, so lange das Stadtorchester den Bedürfnissen entspricht. Man hat dasselbe schon jetzt auf 40 Mitglieder erhöht und da demselben die beiden Militärmusikcorps helfend zur Seite stehen, so wird der obige Fall, trotz des schnellen Wachsens der Stadt, in der nächsten Zeit nicht eintreten. — Etwaige Bewerbungen sind an den Rath zu richten.

Halle. Nachdem am 25. und 26. Mai die von Fr. Schneider vor 31 Jahren gestiftete Provinzialliedertafel, bestehend aus Männergesangvereinen der Städte Dessau, Köthen, Magdeburg, Halle, Barby, Zerbst und Berlin, theils auf der „Loge", theils im „Bad Wittekind", begünstigt von prächtigem Wetter, in heiterster Stimmung ihr Jahresfest gefeiert, veranstaltete die jugendliche Concertsängerin Frl. Ther. Schneider aus Berlin am 27. Mai, Abends 7 Uhr, im Saale des Kronprinzen unter der Direction ihres Vaters, des Königl. Musik-Dir. Hrn. Jul. Schneider und der Mitwirkung zweier Berliner Künstler, des Königl Kammervirtuosen Hrn. K. Grimm und des Concert-M. Hrn. F. Spohr eine musikalische Abendunterhaltung. Mit großen Erwartungen hatte sich zu dieser Soirée eine ziemlich zahlreiche Zuhörerschaft eingefunden; es hat sich herausgestellt, daß durch die meisterhaften Vorträge der Genannten nicht nur Aller Ansprüche vollständig befriedigt, sondern zum Theil übertroffen worden sind. Frl. Ther. Schneider hat bereits bei verschiedenen großen Aufführungen in Berlin und anderweitig ihren Ruf als Concertsängerin begründet und verdientermaßen fanden auch hier ihre Leistungen die allseitigste, wärmste Theilnahme und Anerkennung. Die Sängerin ist im Besitz einer umfangreichen, kräftigen, solid geschulten und sehr angenehm klingenden Sopranstimme, und ihr natürlicher, fein nuancirter Vortrag ist voll tief empfundener Wärme und Innigkeit. Besonders schön wurden von ihr gesungen die Arie: „Auf starkem Fittig" aus Haydn's „Schöpfung" und das Lied: „In dunkler Nacht" von G. Luther mit obligater Harfe. Hr. Grimm hat bereits durch seine Virtuosität auf der Harfe und durch die edle, würdevolle, echt künstlerische Behandlung seines Instruments einen so allgemein anerkannten Ruf, daß uns alle Lobeserhebungen über ihn überflüssig erscheinen. Er entzückte durch sein in jeder Hinsicht vollendetes Spiel das ganze Auditorium. Seine Oberonphantasie ist eine recht wirkungsvolle, effectreiche Composition. Der zwanzigjährige Hr. Spohr, ein Schüler des Concert-M. F. Laub, trat in dieser Soirée zum ersten Male in Deutschland vor die Oeffentlichkeit und zeigte sich durchweg in seinen Leistungen, besonders im Vortrage des ersten Concerts von Vieuxtemps, als ein Geiger ohne Furcht und Tadel. Mit der größten Ruhe und Sicherheit überwand er vollkommen die bedeutenden Schwierigkeiten des Concerts und auf seiner kostbaren Stradivarigeige brachte er überhaupt die Composition in allen ihren Theilen in einer Art und Weise zur Geltung, wie sie nur von Künstlern ersten Ranges gefordert werden kann. — Wir wünschen dem bescheidenen, äußerst strebsamen jungen Künstler Glück für seine fernere Laufbahn. — Am 29. Mai, Nachmittags 3 Uhr, kam in der hiesigen Marktkirche das bereits in mehreren größeren Städten beifällig aufgenommene Oratorium: „Die heilige Nacht" von Jul. Schneider zur Aufführung. Eine specielle Analyse des umfangreichen, zweitheiligen Werkes ist hier nicht am Platze, doch können wir nicht umhin, zu bemerken, daß durch die geschickte, theilweise meisterhafte formelle Gestaltung, durch die feine, wirksame Instrumentation, durch die Schönheit einzelner Nummern (z. B. der Eingangsnummer des ersten Theils, einer Figuration des Chorals: „Vom Himmel hoch" — cantus firmus der Oboe zuertheilt —, der zehnten Nummer u. a. m.) der Hauptfehler des Oratoriums, der Mangel an Styleinheit, nicht verdeckt werden kann. Die Aufnahme des Werkes von Seiten des überaus zahlreichen Publikums war im Allgemeinen eine günstige. Außer Frl. Schneider, die recht anerkennenswerth die Sopranpartie sang und Hrn. Grimm, der die Harfenpartie übernommen, waren als Solisten mitwirkend Hr. Mathes (Tenor) und der Königl. Opernsänger Hr. Bötticher (Baß), Beide aus Berlin. Hr. Mathes, sonst ein guter Sänger, war nicht disponirt. In guten Händen befand sich die Altpartie. Frl. Baer aus Berlin hatte selbige übernommen, und sie löste ihre Aufgabe mit ihrer trefflichen, gutgeschulten, ergiebigen Stimme sehr befriedigend. Der Chor, zusammengesetzt aus dem Thieme'schen Gesangvereine, dem Singechor der lateinischen Hauptschule und dem Stadtsingechor, war im Ganzen gut, doch blieb eine bessere Aufstellung desselben wünschenswerth. — Wir sagen schließlich dem Hrn. Musik-Dir. Thieme für die Vermittelung der Aufführung des genannten Werkes unseren Dank.

Jul. Handrock.

Znaim (in Böhmen). Zum Besten unserer städtischen Musikschule fand kürzlich unter Leitung des Hrn. Capell-M. Heinr. Fiby ein großes Concert statt, welches als eine außerordentliche Erscheinung in dem Kunstleben unserer Stadt betrachtet werden muß. Die Zusammenstellung des Programmes war eine beachtenswerthe, aber auch die Leistungen des aus den heterogensten Elementen zusammengesetzten Orchesters gewährten vollständige Befriedigung: Zeugnisse für den lobenswerthen Eifer der Mitwirkenden und die vollendete Umsicht des Dirigenten. Mit sichtlicher Vorliebe wurde der Entr'act aus Wagner's „Lohengrin" ausgeführt und diese Pièce unter dem lebhaftesten Beifall des Publicums wiederholt. Nicht geringeren Erfolg errang Hr. Fiby durch den Vortrag eines Violinconcertes von Beriot, welches ebenfalls vom Concertanten wiederholt werden mußte. Die übrigen Nummern des Programmes waren: zwei Sopranarien aus Wagner's „Tannhäuser" und aus Spohr's „Zweikampf"; Schumann's „Haidenröslein" und „Schifflein", sowie Weiß' „Erntelied" für gemischten Chor; Mendelssohn's Ouverture zur „Heimkehr"; Mozart's Es dur-Symphonie. Wir glauben dieser Musikaufführung um so größeres Gewicht beilegen zu dürfen, da sie Hrn. Fiby die erste Veranlassung gegeben, den Plan zur Gründung eines Musik- und Gesangvereins auszuarbeiten, welcher bei Kunstgenossen und Kunstfreunden die freudigste Unterstützung finden möge. —l.

Aus Reval. Auch hier in Reval wird das Interesse für Musik immer lebhafter; fünf Gesangvereine, von denen drei aus Männern und zwei aus gemischten Stimmen bestehen, bemühen sich um die Ausübung der vocalen Musik. Jeder dieser Vereine hat im verflossenen Winter Musikaufführungen veranstaltet und ganz besonders der Männergesangverein unter der Direction des Hrn. August Krüger zeichnete sich durch die Aufführung des Cherubini'schen Requiems aus. Dasselbe Werk kommt zum zweiten baltischen Sängerfeste in Riga ebenfalls zur Aufführung, jedoch ist's Hrn. Krüger schon vor der Zeit gelungen, dasselbe am Oster-Sonnabend in der hiesigen vortrefflich akustisch gebauten Nicolai-Kirche dem Publicum zu Gehör zu bringen. Das präcise Zusammenwirken des Orchesters mit den Chören nebst den Soli ließen Nichts zu wünschen übrig; auch das anwesende Auditorium äußerte sich einstimmig günstig über die gelungene Aufführung und machte daher dieselbe seinem Dirigenten alle Ehre, der durch die vielen Mühen, die er beim Einstudiren gehabt, reichlich entschädigt wurde. Hr. Krüger ist einer von den Musikdirectoren, der mit geringen Mitteln, wie sie ihm gerade an unserem Orte zu Gebote stehen (12 Streicher und 18 Bläser), die classischen Werke unserer hervorragenden Componisten zur Aufführung zu bringen versteht. Er veranstaltete demnach einen Cyclus von Symphonie-Concerten, bei denen Präcision im Zusammenspiel, sowie geistreiche Auffassung der executirten Tonstücke nicht vermißt wurden. Zu Gehör wurden u. a. gebracht: Die Ouverturen zum „Tannhäuser", Mendelsohn's „Meeresstille und glückliche Fahrt", Rob. Schumann's „Manfred"-Ouverture, zu „Robespierre" von Litolff; ferner die Ouverturen „Egmont", „Prometheus" von Beethoven und schließlich die zum

„Freischütz". Von Symphonien hörten wir: Beethoven's C moll, Sinfonie pastorale, A dur, Eroica, und als Novität Franz Liszt's symphonische Dichtung „Les Préludes"; ein Zeichen, daß Hr. Krüger ein Mann ist, der der Musik der Fortschritts-Partei auch hier Eingang zu verschaffen sucht, welches ihm bei dem größeren Theil seines Auditoriums vollständig gelungen. Nur einige hiesige pedantische Musiker, die mit unablässiger Zähigkeit dem alten Zopf nachgehen, jedoch in ihrem Urtheil nicht entschieden auf das Publicum wirken, haben ironisch geäußert: „Möge nur diese Zukunftsmusik keine Nachahmer finden!" Ein Beweis, wie wenig dieses Urtheil annectirt, ist, daß von vielen Seiten Hr. Krüger um eine zweite Aufführung der „Préludes" gebeten wurde. Da zum großen Theil das Publicum dieser Concerte aus Abonnenten besteht, so war der Erfolg dieser zweiten Aufführung ein noch wirksamerer; erhöht wurde der Eindruck durch Hinzufügung der Erklärung sowol bei der ersten als zweiten Aufführung, die wol auf keinem Concertprogramm fehlen dürfte, da dieselbe wesentlich zum Verständniß beim Hören dieser Werke beiträgt.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Die „Presse théatrale et musicale" zeigt unter dem 9. Juni die Abreise Liszt's von Paris und seine Rückkehr nach Weimar an. Richard Wagner ist von Wien nach Paris zurückgekehrt.

Der Violinvirtuos Grün aus Pesth, welcher seit mehreren Jahren der Weimarer Hofcapelle angehört, ist an Kömpel's Stelle nach Hannover berufen worden, und hat dieses ehrenvolle Engagement angenommen. Er wird schon am 1. September nach dorthin gehen.

Capell-M. Carl Schuberth aus St. Petersburg weilte jüngst einige Tage in Leipzig und hat sich von hier aus in die Schweiz begeben, wo er den größeren Theil des Sommers in Gesellschaft mit Rubinstein zu verleben gedenkt

Der Hofkammervirtuos Koslek aus Berlin concertirte vor einigen Tagen in Köln als Solist auf dem Cornet à Piston, in welchem Fache, wie berichtet wird, er schwerlich einen Concurrenten habe.

Im Wiener Karltheater gastirt die Offenbach'sche Truppe aus Paris. In der ersten Vorstellung „Orpheus in der Unterwelt" hat sich namentlich Frl. Tautin als Eurydice hervorgethan. Im Wallner'schen Theater zu Berlin gastirt die Hamburger Operntruppe mit ziemlichem Erfolge. Die Merelli'sche Operntruppe gastirt seit acht Tagen in Dresden.

Musikfeste, Aufführungen. Hiller's „Zerstörung Jerusalems" ist kürzlich in Regensburg, in Laibach (an diesem Orte zweimal hinter einander) und auf einem Musikfeste in Middelburg (Holland) aufgeführt worden.

Der am 14. November v. J. begründete Gesangverein für gemischten Chor zu Görlitz ist dieser Tage zum ersten Male vor das Forum mit einem von Musik-Dir. Klingenberg geleiteten geistlichen Concerte getreten. Das Programm enthielt Compositionen von Palestrina, Heinr. Schütz, Händel, Beethoven, Löwe, Taubert und W. Klingenberg; von Letzterem eine Motette: „Wie selig ist, wer Gott vertraut", welche — sie ist noch Manuscript — recht beifällig aufgenommen worden sein soll.

Am 29. Juni findet ein österreichisch-deutsches Sängerfest zu Krems statt. Dieses ist der erste Ort in Oesterreich, von dem die Anregung zu einem größeren österreichisch-deutschen Gesangsfeste ausgeht.

Neue und neu einstudirte Opern. „Tristan und Isolde" ist in Carlsruhe auf neue Hindernisse gestoßen, und also eine Aufführung vor der Hand noch problematisch. „Das Mädchen von Korinth" von Bott soll im Berliner Hoftheater bis September zur Darstellung gelangen. Am 12. Juni wird auf dem Wallner'schen Theater zu Berlin Suppé's neue komische Oper „Das Pensionat" gegeben. Dieselbe ist im Offenbach'schen Style gehalten und erlebte in Wien 40 Wiederholungen.

Literarische Notizen. Kaum hat eine Theaterzeitung — der „Theaterfreund" von Alex. Paun in Wien, welcher durch dieses Unternehmen seine Vermögensverhältnisse zerrüttet hatte und sich in Folge dessen erschoß — ihr Dasein beschlossen, so taucht auch schon wieder ein neues Theaterjournal in Berlin auf. Soeben sind die Probenummern der von Victor Edlem von Baußnern redigirten „Deutschen Kunsthalle" versandt worden, welche es sich zur Aufgabe stellt, Front zu machen gegen den verderbten Possengeschmack und die Reclamenwirthschaft. Unter Nr. 5 seines Programmes will der Herausgeber ankämpfen für „Anbahnung eines deutschen Musikvereins zur Beseitigung des furchtbarsten Krebsübels: Neid der Collegen." —

Auszeichnungen, Beförderungen. An Marpurg's Stelle ist in Mainz Rühl, bisher Dirigent eines Gesangverein in Frankfurt a. M., zum Director der Liedertafel und des Damen-Gesangvereins ernannt worden. Marpurg wird dagegen auch fernerhin die Leitung der Oper im Stadttheater behalten.

Die Harfenvirtuosin Frl. Marie Mösner ist vom Kaiser von Oesterreich mit dem Titel einer k. k. Kammervirtuosin beehrt worden.

Vermischtes.

Die Operncomponisten machen wir aus den uns vorliegenden Statuten darauf aufmerksam, daß die Akademie für die Oper in Berlin, an deren Spitze ein aus namhaften Künstlern bestehendes Comité steht, und zu deren Mitgliedern u. A. der Generalmusik-Dir. Meyerbeer und der Intendant der Hofmusik, Graf Redern, gehören, beschlossen hat, nur solche Opern aufzuführen, die auf der Bühne noch nicht zur Geltung gekommen und von fünf unparteiischen Richtern zur Darstellung würdig befunden worden sind. Die Aufführungen erfolgen laut den (durch die Schlesinger'sche Musikhandlung in Berlin gratis zu beziehenden) Statuten in der von dem dortigen dramatischen Verein mit großem Glück eingeführten Weise insoweit „dramatisirt", daß dem Publicum die Handlung lebendig versinnlicht wird. Den an den Archivar der Akademie (Dr. Alsleben, Ascanische Platz 4) einzusendenden Partituren ist ein deutlicher Clavierauszug beizufügen. Wir müssen obige Absicht für eine glückliche Vermittelung zwischen den mit ihren Werken so vielen Zufälligkeiten unterworfenen Autoren und den Bühnenvorständen oder Agenten erklären und wünschen deshalb, daß diese Gelegenheit von den jüngeren Componisten recht vielseitig ausgebeutet werde.

Am 9. Juni fand in Weimar die Fahnenweihe des „Weimarer Sängerbundes" statt. Der Festzug bestand sowol aus Herren als Damen und bewegte sich unter den Klängen des vom Musik-Dir. Stör zur Fahnenweihe componirten Festmarsches nach dem Marktplatze, wo zuerst Mendelssohn's „Stiftungslied" vom Sängerbunde gesungen wurde. Diesem folgte eine Ansprache der Sprecherin der Jungfrauen und die Uebergabe der Fahne an Hrn. Stör, der, den Damen dankend, jene dem Bundesfahnenträger aushändigte. Zum Schluß stimmte der Sängerbund Mozart's „Bundeslied" an, worauf der Festzug sich vom Marktplatze wieder entfernte. Abends 8 Uhr war Festball im großen Saale des Stadthauses.

Der Capell-M. Titl in Wien hat eine Oper: „Der Jungferntribut" vollendet. Ist doch nicht etwa auch ein Satzfehler, wie er jüngst in Berlin vorgekommen? Dort haben nämlich die Stadtverordneten beschlossen, daß zur bevorstehenden Krönungsfeierlichkeit Spontini's „Nurmahal" aufgeführt würde. Ein unglücklicher Setzer las „Sturmesel", der kurzsichtige Corrector übersah die verhängnißvolle Entzifferung des Manuscriptes, und eine Anzahl sorgfältiger Feuilletonisten verkündeten in aller Eile ihren staunenden Lesern, daß man die Aufführung von Spontini's — „Sturmesel" vorbereite.

Der unermüdliche Offenbach hat für nächsten Winter nachfolgende größere Tondichtungen zu vollenden: eine dreiactige Operette für die Bouffes, Text von Cremieux und Halévy; eine zweiactige Oper für die Große Oper, wo sie mit dem Ballet „Le papillon" an einem Abende gegeben werden wird, Text von St. Georges; eine dreiactige Oper für die Opéra comique, Text von Cremieux und Halévy. Sodann geht er an die Composition einer großen fünfactigen Oper, die gleichzeitig in Paris und Wien aufgeführt werden wird. Das ist doch ein geplagter Tonsetzer.

Bei der Aufführung von Wagner's „Tristan und Isolde" zu Wien werden Frau Dustmann und Hr. Ander die Hauptpartien singen.

Tonkünstler-Versammlung. Wir haben bezüglich der am 5., 6. und 7. August in Weimar abzuhaltenden Tonkünstler-Versammlung neuerdings weitere Bekanntmachungen noch nicht wieder erlassen, weil das Weimarische Local-Comité durch das bevorstehende Männergesangfest, durch Reisen Einzelner 2c. bis jetzt verhindert war, das Detail-Programm endgültig festzustellen. Jetzt indeß sollen die specielleren Vorbereitungen alsbald in Angriff genommen werden, und wir werden dann nicht säumen, das Weitere sofort zu veröffentlichen.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 21. Juni 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 26.
Vierundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Kammer- und Hausmusik.

Für eine Singstimme mit Pianoforte.

Carl Michels, Op. 5. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 1 Thlr.

Es kommt nicht eben häufig vor, daß musikalische Erscheinungen auf dem Gebiete der Liedercomposition sich zu einer eingehenderen Einzelbesprechung als berechtigt ausweisen. Eine ziemliche Anzahl der betreffenden Compositionen erhebt sich bekanntlich nicht über die Grenzscheide des anständig Gewöhnlichen, während der bei weitem größere Theil Machwerke aufweist, die, in der Schneeregion kümmerlicher Vegetation geboren, kaum momentane Lebensfähigkeit besitzen, und, alles Kunstwerthes baar, der verdienten Vergessenheit anheimfallen, oder ihr Leben nur in den Kreisen fristen, wo sie eben — verstanden werden. Die besseren Productionen, welche auf Beachtung und Anerkennung begründeten Anspruch machen können, gehören meist dem Epigonenthum an, ahmen die Anschauungs- und Ausdrucksweise anerkannter Meister nach, entbehren mithin der Originalität und individuellen Ursprünglichkeit und nehmen als eigentliche Kunstwerke nur eine untergeordnete Stellung ein. Diese Kunstgattung hat unbestreitbar ihre Berechtigung und wir sind keineswegs gemeint, derselben eine nur geduldete Existenz einzuräumen, da der bezeichnete Modus des Schaffens künstlerische Gesammtbildung, Verständniß der Meisterwerke und eine immerhin achtungswerthe Productionskraft voraussetzt, die, wenn sie auch der Kunst keine neuen Bahnen zeigt und keine glänzenden Triumphe des Fortschritts gewinnt, doch im Dienste derselben arbeitet.

Ob wir in Carl Michels eine solche Productionskraft antreffen, oder ob wir diesem Componisten, dem wir auf dem reich bedachten, mit Productionen überflutheten Gebiete der Gesangsliteratur heute zum ersten Male begegnen, eine selbständigere Stellung anweisen sollen, bleibe für jetzt, da wir außer dem vorliegenden Op. 5 andere Werke seiner Composition nicht kennen, unentschieden. Genug, daß wir seinen „Gesängen" eine über das Gewöhnliche hinausliegende Anerkennung auszusprechen nicht umhin können.

Selten hat uns ein Werk mit junger Opuszahl angenehmer überrascht, selten aber auch sind wir in der Lage gewesen, nach der ersten Bekanntschaft mit einem Werke eines muthmaßlich nur in engeren Kreisen bekannten Tonsetzers ein ausgesprochenes Talent constatiren zu können, das bereits auf eigenen Füßen steht und mit künstlerischer Selbständigkeit producirt.

Poetisches Verständniß, charakteristischer Ausdruck, gesunde Frische und Wahrheit der Empfindung im Verein mit technischem Geschick und Gewandtheit in der Anwendung der Ausdrucksmittel: das sind die hervorstechenden Eigenschaften dieser Gesänge, die wir unumwunden als tonkünstlerisch werthvolle Erzeugnisse dem Bedeutenderen an die Seite stellen, was die einschlagende, insbesondere von jüngeren Tonkünstlern gepflegte Literatur in neuester Zeit aufzuweisen hat.

Der Componist unserer „Gesänge" verfällt nirgends in den Fehler jenes musikalisch hohlen Pathos, dem gewöhnlichen Ausfluchtsmittel wenig talentirter Tonsetzer, wiewol er in Rücksicht sinngemäßer Declamation augenscheinlich großen Fleiß verwendet hat. Es ist ihm jedoch auch nach dieser Seite Alles vortrefflich gelungen. Mit fest überzeugender Wahrheit weiß er den tonlichen Ausdruck dem dichterischen Worte anzupassen, ohne deßhalb aus der Scylla ästhetischer Berechnung in die Charybdis unmusikalischer Tonspielerei zu verfallen. Die Clavierbegleitung, der wir als integrirendem Theil des Liedes unser Augenmerk zuwenden, ist charakteristisch, läßt nirgends jene abgenutzten Allerweltsfiguren blicken und trägt, auch nach dieser Seite den modernen Grundsätzen Berücksichtigung gewährend, zum individuellen Gepräge der einzelnen Kunstgebilde wesentlich bei.

Wir vermöchten kaum, unter den sechs Nummern dieses Heftes (Lied von C. Siebel, im Volkston. „O blühende, glühende Frühlingszeit" von demselben. Wiegenlied von Hoffmann v. Fallersleben. Aus „Tristan und Isolde" von F. Roeber. Gondellied von Rittershaus. „Der Flüchtling" von Schanz.) eine Scheidung in Mehr- oder Mindergelungenes zu motiviren, und schließen unsere Besprechung mit dem Wunsche, dem Componisten auf dem Gebiete der Liedercomposition ferner mit Productionen zu begegnen, die wir, gleich dem vorliegenden Op. 5, mit fast uneingeschränktem Lobe entgegennehmen können. Die Ausführung setzt selbstverständlich gebildete Musiker voraus.

August Horn, Op. 16. Vier Dichtungen von Richard Pohl. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 20 Ngr.

————, Op. 17. Du wundersüßes Kind. Gedicht von C. O. Sternau, für Tenor mit Begleitung des Piano zum Concertvortrage componirt. Leipzig und Dresden, C. A. Klemm. Pr. 15 Ngr.

Die Gesänge von August Horn nach Dichtungen von Richard Pohl haben uns sehr wohl gefallen und werden auch strengeren Anforderungen genügen. Der musikalische Ausdruck, an sich edel und einfach, ohne manierirte Gesuchtheit, schmiegt sich mit künstlerischem Feingefühl der Dichtung an, und die Wärme und Innigkeit der Empfindung, die aus den Liedern spricht, sowie der lyrisch-anmuthvolle Ton, den der Componist sehr wohl zu treffen versteht, lassen diese Lieder — der Sängerin Frl. Emilie Genast zugeeignet — als recht liebenswürdige Gaben erscheinen, die bei lebendigem, gefühlvollem Vortrage überall zu Herzen sprechen werden. — Auch von dem 17. Werke desselben Componisten, ein zum Concertvortrage bestimmtes umfänglicheres Gesangsstück, dem Hofopern- und Kammersänger Hrn. Tichatscheck gewidmet, läßt sich nur Günstiges sagen. Die anmuthvoll heitere, tiefinnige Dichtung von C. O. Sternau findet allenthalben den entsprechenden musikalischen Ausdruck, der sich durch Lebendigkeit, innige Gefühlswärme und melodischen Reiz kennzeichnet, Eigenschaften, die der Composition, welche zugleich in einer Separat-Ausgabe für Bariton vorliegt, ein dankbares Publicum gewinnen werden. Nicht unerwähnt können wir lassen, daß der Componist vorangezeigter Werke auch in Rücksicht verständnißvoller Declamation den Anforderungen der Neuzeit mit gutem Erfolg zu genügen bestrebt war.

F. Gustav Jansen, Op. 15. Vier Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, C. F. W. Siegel. Pr. 20 Ngr.

Das Lob und die Anerkennung, die einem früheren Liederwerke G. Jansen's in d. Bl. zu Theil geworden, wollen wir auch bei dem vorliegenden Hefte nicht zurückhalten. Gereiftes Verständniß, solide technische Durchbildung, poetisches Gestaltungsvermögen sprechen aus den Productionen und documentiren den Beruf des Componisten, gerade diesem Gebiet des musikalischen Schaffens seine künstlerische Thätigkeit zuzuwenden. Mit der Seichtheit und trübseligen Mache gewöhnlicher Unterhaltungslieder haben Jansen's Compositionen Nichts gemein. Da dieselben entschieden nicht blos amusiren wollen, können sie natürlich nur gebildeten Sängern Genuß gewähren. Der Inhalt des Heftes ist folgender: „Die blauen Frühlingsaugen" von H. Heine; Lenzes-Anfang von E. Geibel; „Die Nachtigallen" von Eichendorff; „Und welche Rose Blüthen treibt" von Osterwald.

Rob. Papperitz, Lieder am Pianoforte. Leipzig, C. F. Kahnt. Heft I. Pr. 17½ Ngr. Heft II. Pr. 15 Ngr. Heft III. Pr. 15 Ngr. Heft IV. Pr. 15 Ngr. Heft V. Pr. 15 Ngr.

Auch mit den Liedern von Rob. Papperitz haben wir nicht ungern Bekanntschaft gemacht. Der Componist documentirt in der Wahl der bearbeiteten ernsten und gehaltvollen Texte eine edlere Kunstrichtung. Er entledigt sich seiner Aufgaben mit künstlerischem Verständniß und ist bemüht, bis in die kleinsten Details charakteristisch zu zeichnen. Die nothwendige Folge dieses Bestrebens ist eine gehaltvolle Clavierbegleitung, die freilich hier und da von Geschraubtheit und Ueberladung nicht ganz freizusprechen ist. Das Beste hat der Componist geleistet, wo er von allzu künstelnder Reflexion sich frei zu machen gewußt, und hier treffen wir auf Gelungenes von wirklicher Schönheit. Die Lieder verdienen Beachtung in gebildeten Sängerkreisen, denen wir sie hiermit angelegentlichst empfohlen haben wollen.

Carl Davidoff, Op. 8. Heimaths-Klänge. Drei Lieder (Im Herbst. Gute Nacht. Valet.) für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Piano. Leipzig und Dresden, C. A. Klemm. Pr. 15 Ngr.

Die Lieder von Davidoff, als poetische Abschiedsgrüße von der Heimath der Schwester des Componisten gewidmet, tragen das Gepräge des leicht Gefälligen und Anmuthigen in Mendelssohn'scher Manier, an die sie in melodischer und harmonischer Rücksicht unverkennbar erinnern. Wohlthuende Innigkeit des Gefühls spricht aus den Liedern, die elegisch gestimmten Gemüthern zusagen werden. Die Pianofortebegleitung beruht auf musikalisch solider Grundlage.

G. R.

Das Königsberger Musikfest.

(Schluß.)

Am dritten Tage wurde das Oratorium „Elias" von Mendelssohn unter Leitung des Akademie-Dirigenten Hrn. Laudien in der Domkirche aufgeführt. Das Werk übte auch diesmal wieder auf die Menge, auf Künstler und Dilettanten von Bildung und Urtheilsfähigkeit eine große Anziehung aus; eine Minorität, unter welcher ich mich befinde und deren Empfänglichkeit und Kennerschaft wenigstens nicht unter derjenigen der Majorität steht, wird nur von einigen hervorragenden Nummern des Werkes angezogen, wendet sich aber von dem übrigen Theile desselben ab, ihn trotz seiner glatten und geschickten Factur, trotz seiner sinnlichen Klangschönheit und vielen geistvollen Züge als langweilig bezeichnend.

Wäre das Werk um ein gutes Drittheil kürzer, würde man noch etwas mehr Freude an den geistig schwächlichen Partien finden können, von denen zwar alle Nummern „schön gemacht" sind und „schön klingen", deren Existenz jedoch keine innere Nothwendigkeit ist. Diese Nothwendigkeit ist sogar in doppelter Hinsicht nicht vorhanden: einmal nicht, was die Ursprünglichkeit der musikalischen Production, die „Erfindung" betrifft; und dann auch nicht in der dichterischen Begründung. Der Componist zieht Bibelstellen auf Bibelstellen herbei und reiht sie an einander; freilich passen sie zur Situation, aber sie sind bei weitem nicht alle nothwendig, denn sie erschöpfen den lyrischen Gehalt der (nur in einigen wenigen Momenten anziehenden) Handlung bis auf das letzte Atom; wer die Text-Masse gestattet, hat keinen Grund, die doppelte Anzahl der Textsätze, die man bald herbeischaffen könnte, zurückzuweisen. Und nun musicirt Mendelssohn in verzweifelter, bewundernswürdiger Routine immer zu und wiederum immer zu; er spinnt die ohnehin gedehnten Texte noch in steter Wiederholung à la Händel aus und scheint sich ganz der Freude darüber hinzugeben, wie glatt und leicht seine matte, doch anmuthige Phantasie auf den Rädern des leichten Routinewagens dahinrollt. Die Klugheit ist die geschickte Lenkerin und die Wahrheit nur die wohlmeinende, unterhaltende Gesellschafterin der Phantasie; diese lauscht nur mit halbem Ohr den sinnigen

Worten ihrer Begleiterin, während sie ihr Hauptvergnügen daran hat, wie hübsch sichs so hinfahren läßt auf der ebenen Phrasenstraße.

Gewiß beruht ein Theil der Zuhörerfreude in dem unbewußten Mitempfinden dieses Vergnügens: man fühlt sich so recht bis auf den untersten Grund in die Musik hinein, wo er doch eben nicht tief ist, und man versteht den neuclassischen Meister so recht durch und durch, wo das Verständniß eben nur oberflächlich zu sein braucht.

Ich sprach vorhin von der Phrase und hole nach, daß diese zwar bei Mendelssohn sehr matt wirkt, daß sie aber doch im Allgemeinen von edler Form ist und von Mendelssohn selber geschaffen wurde; doch nur zum Theil: sie ist eine Umschmelzung des stehenden älteren Oratorienstyls von Händel, die Subjectivität Mendelssohn's hat den Proceß vollzogen, der jedenfalls hat vollzogen werden müssen.

Es war damals eine Zeit, in der einerseits die Musik in Sinnlichkeit und Technik florirte und die Massen einnahm (— was ebenfalls eine Nothwendigkeit war, denn wir haben dadurch an Material gewonnen —) und in der andrerseits von den gediegenen Geistern dagegen eine Reaction ausging. Indem diese auf das Classische, als Vorbild, zurückwiesen, mußten die alten Meisterwerke in den productiven neuen Künstlern mit besonderer Stärke wiederempfunden und bei ihnen so zum wesentlichen Inhalt werden. Dieses mußte sich natürlich mit Eigenem verbinden, und auf diese Weise lebte das Alte im Neuen verjüngt auf. Die Verjüngung solcher Art war zu vergleichen mit dem zweiten Aufgusse auf eine alte, kräftige Essenz, versetzt mit frischen Ingredienzien.

Die Natur Mendelssohn's war eine auf objective Formen gerichtete; das heißt, er drückte sich in einer allgemein verständlichen Weise aus, so, wie sich z. B. ein ganzes Publicum, wenn es könnte, zugleich ausdrücken würde (natürlich nur dem Wesen nach, nicht etwa notengleich). Man hat diesen Zug bei Mendelssohn als einen sehr bedeutenden zu begreifen. Aber obwol Schumann das Gegentheil von Mendelssohn war, nämlich eine Natur, die das Alte in subjectiver Weise wieder formte — das heißt so, wie er es nur für sich allein, in seiner persönlichen Darstellungsweise ausdrückte —, so ist Schumann doch eine vorzüglichere Natur, insofern er Mehr von einem „Ich" hatte, als Mendelssohn. Dieser ist somit aus natürlichem Grunde populärer als Schumann; letzterer aber ist trotzdem vielleicht wichtiger, als sein Kunstbruder, weil er mehr rein Neues in die Welt brachte. Beide Meister waren Epigonen und Progonen zugleich, Mendelssohn mehr jenes, Schumann mehr dieses. Schumann ist die Vorder-, Mendelssohn die Rückseite einer musikalischen Zeitmedaille, die man in der That dem Andenken zweier Zeitgenossen prägen sollte, welche zusammen Eins sind, Parallelen zu Bach (Schumann) und Händel (Mendelssohn): denn die subjective Verinnerlichung ist Bach-Schumann, wogegen Händel-Mendelssohn für die Welt waren. (Sollte Eine Gruppe fehlen, so möchte ich Bach-Schumann am wenigsten missen.) Beethoven-Schubert sind ja ebenfalls ein Paar, das sich ergänzt, wie männliche und weibliche Natur: Beethoven ist der starke, Schubert der weichere; jener ist oft milde auf dem bestimmenden Grunde des Starken; Schubert ist oft kräftig auf der Grundbestimmung des Weichen.

Jetzt muß ich aber mit Grund befürchten, meinen rollenden Routinewagen auf dem Gleise historischer Parallelen zu vergnüglich dahinfahren gelassen zu haben. Wenden wir unsere Blicke auf den feurigen Wagen des gen Himmel fahrenden „Elias", so befinden wir uns wieder bei demselben Gegenstande, über dessen Ausführung noch kurz dahin zu berichten ist: daß unser Laudien, dessen resolute, praktisch gewandte und lebendige Leitung sich schon so oft bewährte, auch das Mendelssohn'sche Oratorium sehr lobenswerth von Statten gehen ließ. Ich muß dabei bekennen, daß mich bereits vom zweiten Theile an eine unwiderstehliche Abgespanntheit überkam, die aus der Art des Werkes entsprang; es dauert zwar drei Stunden, und dies ist eine lange Dauer für ein Oratorium; sie würde aber bei mehr fesselndem dramatischen und musikalischen Inhalte ohne Langeweile überwunden werden. So will ich mich nicht in ein Detailurtheil einlassen, sondern nur unmaßgeblich äußern, daß ich zu fühlen glaubte, wie mit meiner Kraft auch die des gesammten Ausführungspersonales abnahm, daß dieses aber trotzdem das Werk siegreich überwand.

Die Soli wurden gesungen von Frau Dr. Damrosch (Sopran), Frl. Lessiak (Alt), Hrn. Rebling (Tenor), Hrn. Bartsch (Baß, Elias) und von einzelnen tüchtigen Mitgliedern der Akademie, deren schöne Stimmen in den Solo-Ensembles sehr angenehm wirkten. Jeder und Jede der genannten Künstler und Künstlerinnen feierte im „Elias" Glanzmomente, die in dem versammelten Publicum sichtlich eine lebhaft angeregte Stimmung hervorriefen; indessen übten auch die dreitägigen Anstrengungen ihren Einfluß aus, so, daß namentlich die Damen davon angegriffen zu sein schienen, während der erst jetzt neu hinzugetretene wackere Baritonist Bartsch am besten bei Kräften blieb und seiner Partie bis zu Ende möglichsten Schwung zu verleihen im Stande war. Bewundernswürdig in Kraft und Ausdauer zeigte sich Hr. Rebling, der bei den schweren Proben und Aufführungen (welche an allen drei Tagen um 5 Uhr begannen) noch an allen drei Abenden Hauptpartien in den Opern singen mußte und dennoch seine Concertleistungen in ganz vorzüglicher Weise ausführte.

Das Programm des Musikfestes hatte das Gute, von dem vorhandenen Alten vortreffliche Stücke zu bieten; der „Elias" wäre als Wahl vielleicht anzugreifen, doch wollen wir diesen Punct unentschieden lassen, weil ein großer Theil des gebildeten Publicums und der Künstler das Werk liebt. Aber ganz entschieden ist die Gegenfarbe, in neuester Musik, vernachlässigt geblieben. So dankbar man auch für die hier zum ersten Male gehörte Genoveva-Ouverture sein mag, ist sie doch nur ein kurzes Stück und nicht neu. Es müßte ein volles Drittheil jedes Musikfestes, also von drei Tagen meinetwegen ein Tag zu einem Drittheil bedeutenden unbekannten älteren Werken und zu zwei Drittheilen den neuesten gewidmet werden; ob dies nun nach dem Geschmacke der Festgeber und Majorität der Zuhörer, oder ob dies nicht sei, ist gleichgültig: denn das Publicum muß fortwährend erzogen werden und die lebende Künstlergeneration in ihren Spitzen, sowie die älteren großen ungekannten Werke zu protegiren, ist eine heilige Pflicht gegen das Publicum und gegen die Kunst. Diese geht auf dem entgegengesetzten Wege schlafen. Natürlich; wenn man immer nur die eine nämliche Geistesseite berührt, wird sie zuletzt stumpf; man hört das Bekannte ohne Frische und fragt nicht mehr nach dem Was, sondern nur nach dem Wie der Aufführungsweise. Ich glaube, daß schon viel Unheil in der Kunst von der conservativen Seite angerichtet sei: die Geister erschlaffen, und da ihnen immer vorgeredet wird, das Neue sei häßlich, bleibt das

Publicum um so lieber beim Alten, weil dies zugleich das Gewohnte ist, das man auch im Halbschlummer noch ganz zu genießen vermag, einfach darum, weil es bei Jedem ohnehin schon zu Fleisch und Blut geworden, also innerstes Eigenthum ist. Werden aber die neuen Werke öfter gehört, so, daß das jetzt scheu gemachte Publicum vertrauter damit wird: wie viel frischer wird dann der Sinn für das Classische sein können. In der Abwechslung (nicht der Stücke schlechtweg, sondern der Werke nach ihrer Geistesnatur) beruht allein das Leben; mit dem einzelnen Menschenkörper ist es damit nicht anders, wie mit dem Geiste der gesammten Menschheit.

War nun unser Programm mit einem merklichen reactionären Accent versetzt und muß dies jedem nicht einseitigen Musiker leid sein: so ist doch davon nicht unbedingt auf die Gesinnung des Festgebers und dessen Beisitzern aus der Musikalischen Akademie zu schließen. Man hatte vielmehr an Liszt eine Einladung zur Direction irgend eines seiner, von ihm selber zu wählenden, großen Werke ergehen lassen. Liszt hatte aber bereits die Reise nach Paris festgestellt und mit seinem Ausbleiben unterblieb auch die Aufführung seiner Composition. Gewiß wird ein späteres Musikfest das diesmal Unterbliebene erfüllen; vielleicht wird uns dann Beethoven's große Messe in D, seine Neunte mit Finale und der Liszt'sche „Faust", — oder Bach's große Messe und Schumann's „Manfred" (oder „Faust") geboten. (Unser Laudien hat bereits früher den „Tasso" wiederholt gegeben und studirt jetzt die „Préludes" ein — er ist ein passender Leiter für eine Symphonische.)

Das Comité war nur ein engeres, aus den Spitzen der Akademie gewähltes, nicht aus vielen Notabilitäten der verschiedenen Stände der Einwohnerschaft. So wurde allerdings durch den, in solchen großartigen Unternehmungen geradezu unübertrefflichen Akademie-Obervorsteher Dr. Fr. Zander, als allein leitendes Haupt der Geschäftsführung, Raschheit und Einheit in den Anordnungen erzielt, doch konnten sich dieselben auch nur auf das rein Sachliche, Nothwendige erstrecken; allerlei Luxus, wie dem Feste sonst wol anzuhängende Details und hübsche Nebendinge mußten unterbleiben, zumal auch das Risico auf nur Einer Casse ruhete. (Beiläufig ist zu sagen, daß nicht nur kein Deficit war, sondern mit kleinem Ueberschuß abgeschlossen wurde.) Durch das engere Comité ist auch die Popularität des Festes eine weniger allgemeine geworden, insofern bei solchem Nichtmännergesangsfeste von Popularität überhaupt die Rede sein kann.

Es versteht sich von selbst, daß einige private kleinere und größere Zusammenkünfte bei Soupers ꝛc. stattfanden, in welchen es festliche Toastreden verschiedener und sehr bejubelter Art gab, wie z. B. die seitens unseres Dichters Aug. Stobbe auf Zander, der des Letzteren auf die Dirigenten und Solisten ꝛc. Frau Dr. Damrosch und Frl. Lessiak waren so gütig, einige Lieder zu singen, die mit vollem Grunde enthusiastische Dankesbezeugungen erweckten. Unserm Dr. Zander wurde vor der Eliasprobe von dem Dirigenten Laudien eine mehr als verdiente dankende und rühmende Ansprache gehalten und gleichzeitig von Frl. Lessiak ein Lorbeerkranz auf das Haupt gedrückt.

Ich schließe diesen Bericht, indem ich dem damit Gefeierten, mit ihm aber sämmtlichen Mitwirkenden hiermit den innigsten Dank (mit herzlichem Gruße an die Fernen!) darbiete.

Louis Köhler.

Aus Weimar.

(Fortsetzung und Schluß.)

Diese Feier vereinte am 1. Februar im Saale des neuen Erholungslocales eine ausnahmsweise zahlreiche und glänzende Gesellschaft. Die Anregung ging von einer Anzahl hiesiger Tonkünstler aus — meist Mitglieder des Hoftheaters und der Hofcapelle, Franz Liszt an der Spitze, die in dem Besanderen ein Größeres, Allgemeines für Weimars Kunstleben und Kunstschaffen beabsichtigten und erreichten die erstmalige Vereinigung sämmtlicher Kunstgenossen, namentlich der Mitglieder der von Weimars kunstsinnigem Großherzoge im vorigen Jahre gegründeteten Maler-Akademie. In der That fand die schöne Idee eine würdige, zu den freudigsten Hoffnungen und Erwartungen für die Folgezeit berechtigende Verwirklichung, und durch die Anwesenheit unseres Fürsten-Paares wurde auch dem Feste eine besondere Auszeichnung zu Theil.

Was die weiteren Specialitäten derselben betrifft, so würden wir, nach Verlauf längerer Zeit und nachdem damals schon alle Zeitungen berichtet haben, jedenfalls zu spät kommen, wenn wir uns jetzt noch darauf einlassen wollten. Nur, um in der Berichterstattung über Weimars Kunstleben keine Lücke zu lassen, sei jetzt noch der Hauptpuncte gedacht.

Der erste rein musikalische Theil der „Schubertfeier", natürlich nur Schöpfungen dieses Meisters enthaltend, wurde mit einer Hymne für Vocalquartett mit Begleitung von Violinen, Violoncell und Pianoforte: „Des Tages Weihe", Op. 146, eröffnet. Dieser passend gewählten Composition folgte ein von R. Pohl als Comitémitglied gedichteter und von Frl. Röckel sehr schön gesprochener Prolog. Hieran schloß sich das von den HH. Singer, Stör, v. Walbrül und Coßmann musterhaft ausgeführte D moll-Quartett. Frau v. Milde erfreute durch den vortrefflichen Vortrag mehrerer Lieder, die mit stürmischem Beifall aufgenommen wurden, so daß sie noch eins zugab. Den Schluß-Gipfelpunct aber bildete Franz Liszt's Erscheinen am Flügel. Es war das erste Mal nach langen Jahren, daß eine größere Versammlung — obschon die Feier durchaus keine öffentliche war — den Meister wieder zu hören Gelegenheit hatte. Bei seinem Erscheinen mit unermeßlichem Jubel empfangen, spielte er mit Singer das Rondo in H moll, und zum Schluß einige Nummern der Soirées de Vienne, die freilich unter seinen Händen zu etwas ganz Anderem wurden, als was die bekannten Ausgaben darbieten. Als der Beifallssturm nicht enden wollte, setzte er sich noch einmal an den Flügel und transscribirte Schubert's Ständchen in D moll. — Der zweite Abschnitt des Festes galt der Tafelgeselligkeit, einer ebenso traulichen als gehobenen. Zwei Dichter: Friedrich Hebbel und Carl Beck waren gefeierte Theilnehmer des Festes. Den Abschluß des Ganzen bildete ein Festball, bei dem Tanzcompositionen von Lassen, Stör, Kammermusikus Sachse, Pflughaupt und Jungmann, also lediglich Weimarischen Tonkünstlern, gespielt wurden. Franz Schubert's Gypsbüste von Knauer und sein Portrait vom talentvollen Maler Marschall bildeten einen besonderen Schmuck des reich decorirten Festlocals.

Die beiden letzten Quartettsoiréen der schon vorhin genannten Herren — die Programme der vier ersten sind bereits früher mitgetheilt worden — brachten: Quartett (Op. 14) von Robert Volkmann, Quartett (C dur, Op. 59, Nr. 3) von Beethoven, Kaiser-Quartett von Haydn und Cis moll-Quartett von Beethoven. Die Genüsse, welche uns die trefflichen Künstler bereiteten, waren sicherlich in ihrer Art unüber-

roffen, aber gleichwol erlauben wir uns zu bemerken, daß die besten neueren Erscheinungen auf dem Gebiete der Kammermusik noch etwas mehr beachtet werden möchten, als bisher geschehen ist. So würden wir uns aufrichtig freuen, wenn wir in der Folge die besten derartigen Producte von R. Schumann, Rubinstein, Köttlitz, Raff zc. zu hören bekämen. Auch der gänzliche Wegfall der Trios war zu beklagen.

Der sonst so rührige Montag'sche Gesangverein, der uns unsere Oratorien- und andere größere Gesangsaufführungen ermöglichte, war durch Krankheit seines strebsamen Directors an musikalischen Thaten leider verhindert.

Besonderes Interesse erregte ein am 15. März von Hrn. Pianisten Louis Jungmann veranstaltetes Concert im Stadthause. Er spielte das Cis moll-Scherzo für Pianoforte von Fr. Chopin, Au lac de Wallenstadt von seinem Meister Liszt, Berceuse von Chopin, sowie Liszt's reizende Transscription des Spinnerliedes aus dem „Fliegenden Holländer" und bewährte sich als einen fein und allseitig gebildeten Künstler, dessen neuere Compositionen, namentlich ein größeres Trio, alle Beachtung verdienen. Frl. Sondershausen von hier (Schülerin des Leipziger Conservatoriums) lernten wir als eine intelligente, gut geschulte und mit ausgiebiger Stimme begabte Sängerin kennen; sie sang Liszt's „Loreley" mit großem Erfolge, ein Lied von Heine und L. Jungmann, sowie mit Frau Lichnitzky ein Duett aus „Romeo und Julie" von Bellini. Unterstützt wurde das Concert außerdem durch die HH. Winkler und Freiberg (Mitglieder der Hofcapelle). Ersterer entwickelte auf der Flöte in zwei von ihm componirten kleineren Concertstücken eine ungewöhnliche Fertigkeit, gepaart mit geschmackvollem Vortrage. Als Compositionen betrachtet, erheben sich beide Piècen sehr über das Niveau der gewöhnlichen virtuosen — Paradestücke. Hr. Freiberg trug Singer's feurigen Czardas und Phantasie-Caprice von Vieuxtemps mit gutem Tone und beachtenswerther Fertigkeit vor.

Unsere Oper fährt fort, sich ihre sehr achtungswerthe Stellung eifrig zu bewahren. Außer den Opern „Macbeth", von dem unlängst verstorbenen Chelard, „Czaar und Zimmermann" von Lortzing, „Preciosa", „Freischütz", „Euryanthe", „Jacob und seine Söhne", „Maurer und Schlosser", „Barbier von Sevilla", „Jüdin" von Halévy, „Zauberflöte", „Ernani", „Saalnixe" („Donauweibchen") von Kauer, kamen in kurzen Pausen Wagner's Opern: „Rienzi", „Fliegender Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" zur wiederholten Aufführung unter der wünschenswerthesten Theilnahme des Publicums. Als Lohengrin und Rienzi, sowie als Eleasar in der „Jüdin" verdient unser neuer Tenor, Hr. Meffert, neben den früher schon (durch Hoplit) treffend charakterisirten Mitgliedern der Oper, mit aller Auszeichnung genannt zu werden. — Als Novität für Weimar wurde uns am Geburtstage der Frau Großherzogin Sophie: „Christine" vom Grafen v. Redern geboten. In Bezug auf den musikalischen Gehalt dieses Werkes eines talentirten Dilettanten schließen wir uns im Wesentlichen dem Urtheile Ihres Berliner Correspondenten an. In textlicher Hinsicht muß ich Ihnen offen bekennen, daß man von E. Tempeltey etwas weit Besseres erwartet hatte. Zum Gelingen der beiden beifällig aufgenommenen Vorstellungen trug, außer der für Weimar ungewöhnlich prächtigen Inscenirung, namentlich Frau v. Milde, welche die Titelrolle ausgezeichnet durchführte, vorzüglich bei. A. W. G.

Eine deutsche Oper in Genf.

Wenn die Rothhosen überm Rheine Ländchen annectiren und mit vollen Backen in die Posaune ihrer Gloire blasen, damit der halbe Erdkreis darob erschalle, so dürfen wir mit Stolz behaupten, daß es auch auf unserer Seite an Annexionen keineswegs fehle, nur mit dem Unterschied, daß die Annexionen, welche Deutschland macht, edlerer Natur, gerecht und deßhalb dauerhafter sind.

Wollte man nur von den Eroberungen sprechen, die der deutsche Geist im Auslande seit der nie zu vergessenden allgemeinen Schillerfeier gemacht, so könnten ganze Bücher darüber geschrieben werden; allein das Gute wirkt im Stillen, und die Posaunen benutzen wir besser in unseren Theaterorchestern. Weil jedoch Genf einer von den Plätzen ist, auf welche die annexionslustigen Augen unserer Nachbarn zunächst gerichtet sein dürften, so kann ich nicht umhin zu constatiren, daß hier das Deutschthum dem Franzosenthum im Allgemeinen schon den Rang abgelaufen hat.

Noch vor wenigen Jahren waren die hier lebenden Deutschen oftmals Widerwärtigkeiten ausgesetzt, wenn sie auf Straßen und in öffentlichen Localen sich ihrer Muttersprache bedienen wollten: heute hört man dort bald so viel Deutsch wie Französisch.

Kaum wird man eine vornehme Familie in Genf finden, wo nicht die Pflege der Kinder ganz oder theilweise deutschen Erzieherinnen anvertraut wäre. Die Leitung und Ausbildung der Musik in Kirche, Schule und Haus haben die Genfer fast ausschließlich in deutsche Hände gegeben, worüber ich Ihnen seiner Zeit ausführlichen Bericht erstatten werde.

Mit der Oper, mit dem ganzen Theaterwesen und insbesondere mit seinen Theaterdirectoren hat Genf bis jetzt wenig Glück gehabt, und trauriger wird es wol damit noch nie ausgesehen haben, als in den letzten paar Jahren. Der Director, Hr. Matifaz, ein Franzose, war äußerst unglücklich in der Wahl der nöthigsten Kräfte, und man möchte fast glauben, er habe absichtlich Alles gethan, um nach und nach den Geschmack des Publicums gänzlich zu verderben und den Tempel der Musen in ein Narrenhaus zu verwandeln.

Was Wunder, wenn die gebildete Classe sich größtentheils daran gewöhnte, das Theater gänzlich zu ignoriren und sich mit den oft sehr gelungenen, manchmal aber auch recht mageren Concerten im Casino, Palais électoral und im Conservatorium begnügte. Unter solchen Verhältnissen ward denn die Nachricht, daß eine deutsche Oper, wenn auch nur auf kurze Zeit, wieder nach Genf komme, mit allgemeiner Freude aufgenommen, zumal von den beiden Vorgängerinnen namentlich die eine noch in recht angenehmer Erinnerung stand und der angemeldeten Truppe von Zürich ein vortheilhafter Ruf voranging. Der Director, Hr. v. Friederici, hat gleich bei seiner Ankunft ein Programm veröffentlicht, in welchem er „Norma", „Freischütz", „Nachtlager in Granada", „Belisar", „Don Juan", „Zauberflöte", „Tannhäuser" u. s. w. versprach.

Ich verhehle nicht, daß einiges Bedenken beim Durchlesen dieses Programms in mir aufstieg und ich zur ersten Vorstellung, welche am 2. Mai stattfand, mit einer geheimen Furcht im Herzen ins Opernhaus trat. Waren es ja zum Theil arme Landsleute, über welche an jenem Abende das, wenn auch nicht gerade durchaus kunstverständige, so doch stets gestrenge Genfer Publicum sein Urtheil sprechen sollte. Aber

siehe da, es ging über Erwarten gut. Diejenigen, welche kein Wort Deutsch verstanden, fühlten sich mit den Uebrigen zu gleichem, andauerndem Beifall hingerissen. Mit eben so glücklichem Erfolg wie „Norma“ wurde auch „Freischütz“ und das „Nachtlager in Granada“ gegeben. Schade, daß die Genfer, welche doch von ihren Gesangvereinen schon so manchen Kreutzer'schen Chor gehört haben, sich vorstellten, ein Krüser oder Kreutzär (wie sie den Namen Kreutzer aussprechen) bedeute nur einiges Wenige mehr denn vier Rappen, und daß sie deßhalb so viele Bänke leer ließen. — Wenn ich aber eine der bisherigen Vorstellungen einer eingehenden Prüfung unterwerfen will, so wähle ich zum Vortheil des Opernpersonals weder „Norma“, noch „Freischütz“, noch „Das Nachtlager in Granada“, sondern „Belisar“. Ich habe diese Oper schon in einigen der größeren Städte Deutschlands gehört, aber selten ein seelenvolleres Zusammenwirken der Gesangskräfte angetroffen.

Schon die Ouverture bewies die Tüchtigkeit des Capellmeisters Hrn. v. Senger. Dieser noch junge, aber ebenso fleißige als talentvolle Priester der Kunst macht Ihrem Conservatorium, in welchem er einen großen Theil seiner Bildung genossen, alle Ehre. Wenn eine zusammengewürfelte Operngesellschaft wie die, von der ich spreche, Ausgezeichnetes zu leisten vermag, dann muß ein großer Theil der Ehre, ohne daß man den guten Willen und das Talent jedes Einzelnen gering anschlage, auf den Capellmeister fallen.

Hr. v. Senger, der zugleich ein ganz tüchtiger Clavierspieler ist, geht mit richtiger Auffassung, Muth und Ausdauer selbst an das schwierigste Werk; und man mag am Opernhaus vorübergehen, wann man will, so hört man fast zu jeder Stunde des Tages, wie er mit Repetitionen der einzelnen Stimmen, mit dem Chor und mit dem Orchester, stets das gleiche Feuer bewahrend, beschäftigt ist.

Der Chor, den uns Hr. v. Friederici mitgebracht hat, sticht bedeutend ab von dem, welchen wir gewöhnlich hier zu hören verdammt waren. Schöne Frauenstimmen, frische Tenöre und gute Bässe.

Miß Bywater hat als Antonia so Ausgezeichnetes geleistet, wie wenige Tage zuvor als Norma. Ihre klangvolle, gutgeschulte Stimme und ihre vortreffliche Mimik haben sie schon nach wenigen Vorstellungen zum allgemeinen Lieblinge des Publicums gemacht. Hr. Bussel hat sich als sehr guter Sänger, aber auch zugleich als sehr mittelmäßiger Schauspieler vorgestellt. Wenn man seiner Stimme mehr Stärke und Umfang wünschen möchte, so besitzt dieselbe doch an Wohlklang und Reinheit so viel, daß man sich über das Fehlende leicht hinwegsetzen kann. Hr. Meyer gab den Belisar. Seine Stimme kitzelt nicht nur die Ohren, sondern dringt ebenso sehr zum Herzen. Hr. Polenz, der in den früheren Vorstellungen nicht so ganz gefallen wollte, hat sich erst als Alamir vollständige Anerkennung verschafft, und sein: „Zittre Bizanzia!“ ward mit außerordentlichem Beifall aufgenommen.

Meine hier lebenden Landsleute wünschen übrigens natürlich alle, daß die deutsche Oper in Genf dem Deutschthum wie bisher so auch ferner noch recht viel Ehre mache.

Genf, im Mai 1861. Wilhelm Käpplinger.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Wien, 9. Juni. Das bedeutendste Ereigniß der Schlußwoche des Opernjahres 1860 — 1861 ist die Wiederaufnahme des Cherubini'schen „Wasserträgers“. Nahe an ein Decennium war uns diese Oper vorenthalten. Es ist Rücksichtslosigkeit gegenüber dem Kerne der theaterbesuchenden Intelligenz, wenn eine Bühnenleitung die grundhältigen Wünsche der Kennerschaft während des Jahres ganz unbeachtet läßt, oder nur zu einer lückenhaften Erfüllung derselben sich bereit zeigt, gegen den Schluß der Saison jedoch im Drange der Eile einige dieser pia desideria zusammenrafft und ihnen — gut oder übel — zu entsprechen bemüht ist. Ein solches Verfahren hat allerdings die Ernte eines „Ende gut, Alles gut“, ja vielleicht sogar die eines noch glänzenderen Lobes von Seiten einer gewissen Schichte der Kritik und des Publicums zur Folge. Fragt man aber nach den Elementen, aus denen solche Trophäen gebildet, so sind es jene der Kurzsichtigkeit und Wohldienerei. So und nicht anders ist die wesentlich classische, oder — sagen wir bezeichnender — deutsche Grundfarbe unseres Opernrepertoirs seit der denkwürdigen „Wagnerwoche“ bis zum Schlusse unserer Saison, also seit einem durchschnittlichen Zeitraume von vierzehn Tagen, zu erklären. „Die Zauberflöte“, „Iphigenia auf Tauris“ mit „Lohengrin“ und dem „fliegenden Holländer“ in einer, zwei Aufführungen des „Wasserträgers“ im Laufe der nächsten Woche, das sind für unser im Wälsch- und Neufranzosenthume verkommenes Repertoir ganz ungewohnte Würfe. Dringt man indeß diesen Lichterscheinungen auf den innersten Grund, so stellt sich ein Ergebniß heraus, das durchaus nicht zu Gunsten unserer Opernbühnenleitung ausfällt, sondern lediglich auf äußerlich gegebenen Nebenumständen beruht. Wäre nämlich Wagner nicht gekommen, hätte eine Vorstellung des längst zurückgelegten „Lohengrin“ vielleicht noch Monate auf sich warten lassen. Ebenso sind die lang entbehrten Reprisen der „Zauberflöte“ und vollends der „Iphigenia“ lediglich als ein — übrigens allen Freunden mustergültiger Opernmusik hochwillkommenes — Compliment an R. Wagner zu deuten. Was nun Cherubini's Oper selbst betrifft, so steht fest, daß jedes Einzelne darin eine echte musikalische Perle. Reizend in allen homophonen Partien, sind die Chöre wahrhafte Kern- und Kraftstücke, voll jenes großen, durch Gluck zu eigenem Schaffen befruchteten Geistes, wie er — eben seit Gluck — unumgängliche Lebensbedingung des musikalischen Dramas geworden. Es gilt dies insbesondere von den Finalsätzen zum ersten und zweiten Acte. Demungeachtet fehlt dem ganzen Werke der große dramatische Zug. Die Schuld hiervon liegt großentheils auch am Texte mit seinem lahmen Sujet und seiner in grenzenloser, ja ekliger Breite dahinschleppenden Prosa, die im dritten Acte fast alleinherrschend auftritt. Für den eigentlichen Schlußsatz der Oper hatte man in unverantwortlicher Eigenmächtigkeit einen Theil des ersten Actfinale substituirt. Allerdings klappt dieser untergeschobene, kräftige und raschbewegte Schluß besser, als der ursprüngliche mit seinem langsamen Zeitmaße und seiner fast anakreontisch weichen, sentimentalen Farbe. Allein es handelt sich hier um die Willenserfüllung des Componisten, nicht um die Nachgiebigkeit an die Launen und Grillen einer Theaterdirection oder eines nach Pomp und Lärm Verlangen tragenden Logen-, Parterre- und Galerie-Publicums. S.

Weimar. In einer musikalischen Matinée auf der Altenburg wurde uns der Genuß zu Theil, zwei Clavier-Quintette (C moll und A dur) des Concert-M. Carl Müller aus Meiningen in vortrefflicher Ausführung (die Clavierpartie durch Franz Liszt) zu hören. Beide Werke gehören offenbar zu den bedeutenderen Erscheinungen der neueren musikalischen Literatur. Sie sind schwungvoll, originell und ganz im Geiste Beethoven's geschaffen. Das Streichquartett hatten der Componist und die HH. W. Müller (Violoncellist des berühmten Meininger Quartetts), Walbrül und Grün übernommen. — Concert-M. Singer in Stuttgart hatte kurz vor seiner Abreise von Weimar noch die besondere Auszeichnung, daß er von unserer kunstsinnigen Großherzogin Sophie nach Hofe befohlen wurde. Unter Versicherung des ausgezeichnetesten Wohlwollens, sowie

mit der Erklärung, daß die Dedication seiner Ernani-Phantasie huldvollst angenommen worden sei, wurde der treffliche Künstler entlassen. — Liszt's eben vollständig erschienene Männerchöre machen bei uns gerechtes Aufsehen. So sind wir im Stande, Ihnen mitzutheilen, daß bei dem bevorstehenden Thüringer Männergesangsfeste, außer dem Liszt'schen Psalm: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" ꝛc. (für Männerchor und großes Orchester) beim Wettsingen das Vereinslied (vom Hoftheater-Chor-Dir. Carl Götze) und das reizende Ständchen (Lehrervereins-Dir. W. Gottschalg) zur Aufführung kommen werden. Auch das kernige Soldatenchor aus „Faust" von Goethe dürfte zur Darstellung gelangen. — Soeben erhalte ich noch das Programm zum „Allgemeinen thüringischen Männergesangsfest", welches in der Zeit vom 24. bis 27. hier begangen werden soll; und theile ich Ihnen die hauptsächlichsten Nummern desselben mit. Am Montag von 1—5 Uhr Nachmittags, sowie Dienstag und Mittwoch von 7—9 Uhr Vormittags Empfang der Fremden. Dienstag 3 Uhr Nachmittags beginnt das Kirchen-Concert mit folgendem Programm: I. Orgelphantasie von Prof. Töpfer; „Eine feste Burg" mit Orgel- und Instrumentalbegleitung; Psalm 96, 1—3 von Leo Hasler; Hymne für achtstimmigen Männerchor mit Instrumentalbegleitung von Franz Schubert; 19. Psalm von Liszt (Mscr.). II. Passionslied von Adam Gumpeltzheimer; Liebesmahl der Apostel 2. Th. von Rich. Wagner; Bariton-Arie von J. S. Bach; Hallelujah für Männerchor mit Begleitung von Orgel und Blasinstrumenten von Töpfer, Instrumentation von Stör. Das Programm für die am Dienstag Nachmittags 5 Uhr stattfindende Musikaufführung in der Festhalle weist folgende Nummern auf: I. Hymne für Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten von Herzog Ernst von Sachsen-Koburg-Gotha; Goethe-Marsch von Liszt, arrangirt für Militairmusik von C. Götze; Thürmerlied für vierstimmigen Männerchor von E. Lassen (Mscr.); Schiller-Marsch von Meyerbeer, für Militairmusik arrangirt von Golde; „Was könnt'st du, Deutschland, sein" für vierstimmigen Männerchor von Stör (Mscr.). II. Schlachtlied für vierstimmigen Männerchor von Franz Schubert; Fest-Polonaise von Stör, für Militairmusik arrangirt von Golde; Chor der Janitscharen aus Gretry's Oper „Die beiden Geizigen"; Schwurchor aus Rossini's „Wilhelm Tell", bei den zwei letztgenannten Piècen die Instrumentalbegleitung arrangirt von C. Sachse. — Die Wettgesänge werden am 27. Vormittags 10 Uhr eröffnet, und ist außerdem nach Kräften für Erheiterung und Zerstreuung der Gäste Sorge getragen. G.

Göttingen. Den 8. d. M. waren wir Zeugen eines geistlichen Concerts, welches in gewisser Beziehung von eigenthümlicher Bedeutung war. Unserem Göttinger Publicum wurde darin zum ersten Male ein Repräsentant der neuesten Richtung vorgeführt; wir hörten neben einigen vortrefflichen Tonsätzen älterer Meister auch das Ave Maria von Franz Liszt. Wir müssen dem Concertgeber Hrn. Rokicki unseren Dank aussprechen, daß er trotz dem Vorurtheile des Publicums nicht zurückschreckte, uns das Werk zu Gehör zu bringen. Es ist das Schicksal des in der Kunst neue Wege Oeffnenden, daß es sich nur langsam Bahn bricht. Ein Grund hiervon ist die Gewohnheit. Man hat sich in die Vergangenheit so vertieft und eingelebt, so mit sich selbst in Abschluß gebracht, daß man an alles neu Auftauchende den Maßstab des Alten legt. Lebt es noch im Alten, das heißt, ist man damit schon vertraut, so läßt mans gelten, wandelt das Neue jedoch auch auf neuen, wenngleich zeitgemäßen, wohlberechtigten Wegen, so ist man erstaunt, wendet sich kalt ab, weil man so kühn aus der schönen Ruhe der Gewohnheit gerissen ist. Das Liszt'sche Ave Maria lebt ganz in der neuen Anschauungsweise religiöser Texte, obgleich sich noch ein speciell katholischer Hauch darin nicht verkennen läßt. Der Text ist sehr geistreich und charakteristisch behandelt, ohne daß Reflexion vorherrschend wäre. Neben dem Liszt'schen Werke kamen noch das schöne Ave verum von Mozart, Choral: „Was mein Gott will" von Prätorius, Kyrie von Palestrina und der Choral: „Was mein Gott will" mit Bach'scher Bearbeitung zur Aufführung. Hr. Thomas aus Leipzig, früher Schüler des dortigen Conservatoriums, erfreute uns ferner durch die mächtig wirkende Toccata et Fuga von S. Bach und eine geistreiche Fuge über den Namen „Bach" von R. Schumann. Bei letzterem Werke vermißten wir jedoch bisweilen die Ruhe und Klarheit, welche uns für das Werk erforderlich scheint. Die Ausführung der Vocalcompositionen war eine gelungene zu nennen, soweit sie sich mit einem etwas schwachen Chore vereinigen läßt. Einige Stellen des Liszt'schen Werkes hätten wir allerdings entschieden großartiger und gewaltiger hören mögen. — Hr. Rokicki vertritt in seinem Programm einen allgemeinen Standpunct, und wir sind erfreut, daß er eben so wenig ausschließlich der älteren wie der neueren Richtung huldigt. △

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Franz Liszt ist am 12. Juni von seiner Pariser Reise wieder in Weimar eingetroffen.

Frl. Hortense Voigt, eine Schülerin des Pianisten Rob. Pflughaupt in Weimar, concertirte am 20. Mai mit vielem Erfolg in Nancy. Sie spielte die Cis moll-Sonate von Beethoven, die Des dur-Ballade und Au lac de Wallenstadt von Liszt.

Niemann, erst vor wenigen Wochen aus Paris nach Hannover zurückgekehrt, hat seine Ferienreise angetreten und sich nach Neapel begeben. — Jul. Schulhoff, dessen Gesundheitszustand sich gegen früher etwas gebessert haben soll, ist in Dresden angekommen und wird abermals in dessen Nähe den Sommer verleben.

Moscheles befindet sich zur Zeit in London und soll von der dortigen „Musical Society" aufgefordert worden sein, nochmals vor dem Londoner Publicum, welches ihm einst die größten Triumphe bereitet, sich hören zu lassen.

Im Coventgardentheater zu London feiert eine achtzehnjährige Frl. Patti als Sängerin Triumphe, wie sie seit der Lind nicht dagewesen. Frl. Patti soll sich durch ein wohlklingendes Organ, kunstfertigen Gesang und vor Allem durch ihre körperlichen Reize hervorthun.

Die italienische Operngesellschaft des Hrn. Merelli hat von Dresden aus, wo sie zur Zeit noch und zwar mit steigendem Erfolge gastirt, auch Görlitz besucht und dort zwei Vorstellungen gegeben.

Musikfeste, Aufführungen. Das mecklenburgische Musikfest zu Rostock findet am 20., 21. und 22. Juni statt, und werden u. a. das Händel'sche Oratorium „Josua" und ein Requiem von Cherubini zur Aufführung kommen. Die Soli haben übernommen: Frau v. Milde aus Weimar, Frl. Jenny Meyer, sowie die HH. Otto und Sabbath aus Berlin.

Fürst Georg Galitzin beabsichtigt, in der Musikhalle in den „Surrey-Gardens" 12 Concerte zu veranstalten. Das erste derselben hat bereits stattgefunden und wirkten in ihm Ole Bull (Paganini's „Di tanti palpiti", Adagio von Mozart) und Formes (Schubert's „Wanderer" und ein englisches Volkslied) mit. Außerdem enthielt das Programm: Haydn's D dur-Symphonie Nr. 10, sowie Russische Quadrille vom Dirigenten. Wir waren allerdings der Meinung, daß der Fürst diese Concerte ganz besonders zur Vorführung national-russischer Werke benutzen würde.

Von den bevorstehenden zahlreichen Männergesangsfesten, die einen mehr provinzialen Charakter tragen, registriren wir heute als am meisten beachtenswerth folgende: das große märkische Musikfest am 23. Juni zu Neustadt-Eberswalde unter Oberleitung des Musik-Dir. Mücke, an dem sich 49 Gesangvereine, darunter 22 aus Berlin, betheiligen werden; das an demselben Tage stattfindende große Männergesangsfest auf der alten Sachsenveste Hohensyburg, dem besuchtesten Vergnügungsorte Westphalens.

Die in der jüngsten Zeit stattgehabten größeren Musikaufführungen erfreuten sich sämmtlich einer sehr regen Theilnahme. Das Sängerfest in Schwedt a. O. vereinigte über 1000 Sänger, theils den dortigen, theils 17 auswärtigen Vereinen angehörend. Bei dem Gesangs- und Musikfeste zu Metz am 2. und 3. Juni trug der „Sängerverein" aus Straßburg den ersten Preis davon. Schließlich sei des Aargauischen Cantonal-Gesangsfestes gedacht, welches am 16. Juni zu Lenzburg gefeiert wurde und bei dem auch die übrigen Schweizercantone vertreten waren.

Neue und neu einstudirte Opern. Berlioz' bereits seit Jahren vollendete Oper „Die Trojaner" ist auf Befehl des Kaisers von der großen Oper in Paris zur Aufführung angenommen worden. Durch diesen Machtspruch entgeht nun zwar die Berlioz'sche Composition dem Théâtre lyrique, welches mit ihr sein neues Haus eröffnen wollte; aber Berlioz' Freunde begrüßen diese plötzliche Wendung aufs Freudigste, weil sie sich sagten, daß der Held des Orchesters (und das ist Berlioz unzweifelhaft) zur Wiedergabe seiner Ideen des vorzüglichsten Orchesters bedarf, eines Orchesters, wie es nur die große Oper zu bieten im Stande ist. Schließlich die Bemerkung, daß Richard Lindau mit der Uebertragung des französischen Textes ins Deutsche beschäftigt ist, so daß also auch bei uns recht bald einer Aufführung der „Trojaner" Nichts mehr im Wege stehen würde.

Die großherzogl. Hofbühne zu Carlsruhe brachte am 30. Mai Franz Lachner's „Catharina Cornaro" neueinstudirt in würdigster Weise mit beifälliger Aufnahme zur Aufführung.

Rossini's „Tell", der bisher in London noch nie über die Bretter gegangen, wurde von der italienischen Oper vor einigen Tagen zum ersten Male und zwar unter lautem Beifall aufgeführt.

Verdi schreibt auf Wunsch des Kaisers von Rußland für das kaiserl. Theater zu Petersburg eine neue Oper. — Fürst Rudolf

Lichtenstein arbeitet an einer einactigen Operette für das Treumanntheater in Wien.

Director Salvi von der Wiener Hofoper hat für künftige Saison folgende Novitäten angekündigt: Wagner's „Tristan und Isolde", Maillart's „Glöcklein des Eremiten", Gounod's „Faust" und Rotta's Ballet „Die Gräfin Egmont."

Literarische Notizen. Auf dem Gebiete der Theaterjournalistik haben wir heute abermals eine Veränderung zu berichten. Das unter dem Titel „Deutsches Theater-Archiv" seit drei Jahren bestehende officielle Geschäftsblatt des „Deutschen Bühnen-Vereins" hört mit Ende Juni auf in seiner bisherigen Gestalt und Tendenz zu erscheinen; aber an seiner Stelle giebt der bisherige Commissionär des genannten Journals, A. W. Hayn in Berlin, ein völlig unabhängiges und selbstständiges Organ, das „Neue deutsche Theater-Archiv. Kritische Blätter für die Bühnenwelt" heraus.

Preisausschreiben. Auch in Frankreich ist man jetzt bemüht, der geistlichen Musik allen Vorschub zu leisten und auf sie ganz besonders die Productionskraft der Componisten hinzulenken. So hat die „Gesellschaft zur Wiederbelebung des Chorgesanges und der Kirchenmusik" in Paris sechs Preise in Medaillen ausgesetzt und zwar je zwei für im Manuscript einzusendende, nicht allzu umfangreiche Messen (300 Fr. und 150 Fr.), für Motetten und verwandte Compositionen (200 Fr. und 100 Fr.), sowie zuletzt für Orgelpiecen (200 Fr. und 100 Fr.). Die Einsendung hatte bis zum 10. d. Mts. zu erfolgen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Hiller ist von der 1702 gegründeten philharmonischen Gesellschaft zu Laibach, die sein Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems" im März zweimal aufgeführt, zum Ehrenmitgliede ernannt worden.

Todesfälle. Indem wir heute unseren Lesern den am 17. Morgens 6 Uhr erfolgten Tod Julius Knorr's mittheilen, können wir von einem eingehenderen Nekrolog absehen, indem unsere Zeitung bereits in Band 50 (1859), Pag. 35, dem nun Entschlafenen einen biographischen Artikel widmete. Nur Einiges, was in diesem unerwähnt geblieben, wollen wir an dieser Stelle ergänzend nachtragen. Julius Knorr wurde am 22. September 1807 geboren, wo sein Vater ein städtisches Amt begleitete; doch verlor er denselben bereits im ersten Lebensjahre, worauf seine Mutter sich mit dem als Mathematikus und Astronom bekannten Prof. Mollweide verheirathete. Knorr bezog schon mit 15 Jahren nach glänzend bestandenem Examen auf der Nicolaischule die hiesige Universität, um Philologie zu studiren, in welcher Wissenschaft er sich nicht gewöhnliche Kenntnisse erworben hatte; doch die von Jugend auf gehegte Liebe zur Musik, in welcher er von dem seiner Zeit gefeierten Neubek unterrichtet wurde, entfremdete ihn immer mehr der Sprachforschung. Deßhalb übernahm er auch nach Beendigung seiner akademischen Studienzeit die Stelle eines Hauslehrers für Musik bei einem Rittmeister v. Klitzing in der Provinz Brandenburg. Nach zwei Jahren gab er diesen Posten wieder auf und kehrte nun nach Leipzig zurück, wo er auch bis zu seinem Tode verblieb und theils als Musiklehrer, theils als musikalischer Schriftsteller thätig war. In letzterer Hinsicht hat er auch in unserer Zeitung gewirkt, indem er den ersten Jahrgang derselben redigirte, worauf sein intimer Freund Rob. Schumann, nebst ihm Begründer dieser Blätter, die Redaction allein übernahm. Eine weitere Thatsache wird unseren Lesern ebenfalls von nicht geringem Interesse sein, nämlich die, daß Knorr es war, der im Anfange der dreißiger Jahre Chopin zuerst in Deutschland einführte und zwar in einem hiesigen Gewandhausconcerte, wo er dessen Variationen (Op. 2) auf dem Pianoforte vortrug. Knorr's Hauptverdienste sind auf dem Gebiete der musikalisch-pädagogischen Literatur zu suchen, und genießt er als Autor in dieser Branche einen allgemeinst verbreiteten Ruf, indem mehrere seiner Werke vielfach in Amerika aufgelegt worden sind und auch dort die weiteste Verbreitung gefunden haben. Die vorzüglichste aller seiner Arbeiten ist die in zwei Theilen erschienene „Ausführliche Clavier-Methode." Seine übrigen Werke sind in dem oben angezogenen Artikel aufgeführt, und wir haben hier nur noch seinen eben zur Versendung gelangten „Führer auf dem Felde der Clavierunterrichts-Literatur" zu erwähnen, dessen erstes Exemplar ihm auf dem Sterbebette noch ausgehändigt werden konnte: wol der letzte Lichtstrahl, der in sein Leben fiel.

Vermischtes.

Die Goetheausstellung im Concertsaale des königl. Schauspielhauses zu Berlin enthält u. a. auch eine Gruppe, welche von specifisch musikalischem Interesse ist und den Altmeister der Poesie in der Umgebung von vier ihm befreundeten, zeitgenössischen Tondichtern zeigt. Einer Büste Goethe's entsprechend, an deren rechter Seite Schiller und Herder, zu deren Linken aber Lessing und Wieland aufgestellt sind, umgeben eine andere Büste des Unsterblichen rechts Beethoven und Fürst Radziwill, links Zelter und Reichardt. In nicht geringerem Grade aber fesseln unseren Blick die ausgestellten Handschriften von Compositionen Goethe'scher Dichtungen; wir finden hier Autographen von Zelter, Beethoven, Franz Schubert, Mendelssohn, Reichardt, Corona Schröter, Löwe, Radziwill, Rob. Schumann u. s. w.

Für das „Deutsche Sängerfest" in Nürnberg sind folgende Compositionen eingegangen, und werden dieselben von den auswärtigen Sängervereinen bereits eifrigst einstudirt. Es sandten: Becker in Würzburg „Hymnus"; Kalliwoda in Donaueschingen „Danklied"; Abt in Braunschweig „All-Deutschland"; W. Tschirch in Gera „An die Deutschen"; Möhring in Neuruppin „Allgemeines Schlachtgebet"; Reeb in Frankfurt a. M. „Hymnus"; Methfessel in Braunschweig „Festgesang"; Gg. Emmerling in Nürnberg „Des Sängers Herz"; Otto in Dresden „23. Psalm"; Franz Lachner in München „Sturmesmythe"; Grobe in Nürnberg „Unser Hort"; V. Lachner in Mannheim „Frühlingsgruß"; Hiller in Köln „An das Vaterland"; Kücken in Stuttgart „Der deutsche Landsturm"; Storch in Wien „Ermanne dich, Deutschland"; Herzog Ernst zu Koburg-Gotha „An die deutsche Tricolore".

Die erst vor einigen Jahren mit ungeheurem Kostenaufwande erbaute und eben wieder neu decorirte Musikhalle in den „Surrey-Gardens", einer der größten Concertsäle Londons, ist in Folge der Nachlässigkeit einiger Arbeiter in Brand gerathen und bis auf die Grundmauern abgebrannt. Der bekannte Fürst Galitzin, welcher in den Räumen dieser Musikhalle eine Reihe von 12 Concerten dirigiren wollte (siehe oben), wird nun leider sein ebenso löbliches als erfreuliches Unternehmen aufgeben müssen.

„Die vier Jahreszeiten", von den Dichtern Thomson und Kleist besungen, von Haydn in Musik gesetzt, von unzähligen Malern und Bildhauern mit Pinsel und Meißel dargestellt, haben nun auch einem „Tanzpoem", wie Heine das Ballet zu nennen beliebt, als Sujet dienen müssen. Erdacht und arrangirt aber sind die „Vier Jahreszeiten", große Ensemble-Tänze in vier Abtheilungen, vom Balletmeister Th. Martin in Berlin.

Liszt, der bekanntlich vom Kaiser der Franzosen zum Comthur der Ehrenlegion ernannt worden ist, widmete während seines durch Privatgeschäfte allein veranlaßten Aufenthalts zu Paris dem jetzt in stiller Zurückgezogenheit lebenden Dichter Lamartine einen ganzen Abend. Die „Opinion nationale" brachte über diesen Besuch einen längeren Bericht, den Einen wie den Anderen der Meister gleich ehrend und verherrlichend.

Aufforderung

an die Herren Componisten.

Der Tonkünstler-Verein zu Dresden, welcher sich zunächst die Pflege und Ausführung von Tonwerken für Kammermusik zur Aufgabe stellt, hat, auf Antrag seines derzeitigen Vorsitzenden, beschlossen:

jedes noch nicht im Druck erschienene und als Manuscript, an den von ihm veranstalteten öffentlichen Productions-Abenden, zur Aufführung gelangende, unten näher bezeichnete Tonwerk eines lebenden Componisten mit zwei Friedrichsd'or,

und zwar nach der jedesmaligen ersten Aufführung, zu honoriren, wobei das Eigenthumsrecht des betreffenden Componisten auf das Strengste gewahrt bleiben soll, und der Tonkünstlerverein nur beansprucht, das Werk für seine Bibliothek, ohne jede Weiterverbreitung seiner Seits, copiren zu dürfen.

An die Herren Componisten ergeht daher die Aufforderung, Compositionen

I. für Blasinstrumente allein — von sechs- bis zu dreizehnstimmiger Besetzung,

II. für Blasinstrumente in Verbindung mit Saiteninstrumenten, in gleicher Besetzung wie vorher, oder

III. für Blas- und Saiteninstrumente in Verbindung mit Pianoforte

unter der Adresse: Julius Rühlman, Vorsitzender des Tonkünstler-Vereins zu Dresden, Georgenstraße Nr. 4, einsenden zu wollen.

Ueber die Zulässigkeit derartiger Tonwerke zur Aufführung an den Productions-Abenden entscheiden sämmtliche bei den vorausgehenden Uebungsabenden anwesende Mitglieder des Tonkünstler-Vereins durch einfache Stimmenmehrheit.

Kritischer Anzeiger.

Instructives.

Für Pianoforte.

Theodor Krausse, Zwei instructive Sonaten für das Pianoforte. Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Nr. 1. Op. 84. Pr. $27^1/_2$ Ngr. Nr. 2. Op. 85. Pr. $27^1/_2$ Ngr.

David Koning, Op. 21. *Sept Etudes de Style différent* pour le Pianoforte. Amsterdam, Th. J. Roothaan. Pr. 1 Thlr. 12 Ngr.

Ernst Streben, Op. 28. Aus der Jugendzeit. Zwölf kleine Tonbilder für Pianoforte. Stralsund, Carl Topp. Heft I. II. à 15 Ngr.

Richard Hol, Op. 9 Musikalischer Blumenkranz. Acht Clavierstücke. Ebendas. Heft I. II. à 10 Ngr. Heft III. $13^1/_2$ Ngr.

Theodor Krausse's „Sonaten" tragen ein vorwiegend instructives Gepräge, d. h. sie sind geschrieben, um daran die Fingerfertigkeit und einige andere zur mechanisch-musikalischen Ausbildung gehörige Dinge zu üben. Neben den gewöhnlichsten Begleitungsfiguren begegnen wir Tonleitern und gebrochenen Accorden auf jeder Blattseite. Der eigentlich musikalische Gehalt dieser „Sonaten" ist sonach ein nur geringer. Es scheint eben Absicht des Componisten gewesen zu sein, ausschließlich „instructive" Stücke zu verfassen, und wir haben in diesem Falle nur wegen des gewählten Gesammttitels mit ihm zu rechten. „Uebungsstücke in Sonatenform" (hier nur auf rein Aeußerliches Bezug nehmend) war im vorliegenden Falle das Richtigere. Auch einiger Sonderbarkeiten im Satze müssen wir gedenken. Im Finale der ersten Sonate läßt der Componist zum D moll-Dreiklange in der Dauer eines vollen Tactes die A moll-Scala hereinspazieren, was im weiteren Verlaufe sich sechs Mal wortgetreu wiederholt. Mit grammatischen Neuerungen dieser Art — falls es solche sein sollen — möchten wir uns auf keinen Fall befreunden. Das giebt geradezu tonlichen Unsinn. Das gebrochene C dur zum vorhaltenden Sextaccord auf H (Siehe zweite Sonate S. 4, Z. 3 und die correspondirende Wiederholung S. 9, Z. 1) ist ebenfalls ungereimt und wirkt „destructiv" auf jedes einigermaßen gebildete Ohr. — David Koning hat den interessanten Versuch gemacht, die Schreibweise berühmter Componisten, die wie Aloys Schmitt, Clementi, J. B. Cramer und Adolf Henselt namentlich in der „Etude" Vorzügliches, Originelles geleistet, nachzuahmen, was vielen Componisten auf musikalisch verwandten Gebieten mehr oder weniger unwillkürlich passirt. Daß der Tonkünstler seine Aufgabe in täuschender Weise gelöst, werden ihm die Kenner der einschlagenden Literatur zugestehen, sowie wir auch anerkennen müssen, daß Koning mit seinen „Sept Etudes" ein beim Unterrichte oder zum Selbststudium recht gut zu verwendendes Werk geliefert hat. Die in Adolf Henselt's Styl auf drei Systemen geschriebene Etude setzt eine bedeutende Technik voraus. — Sehr Anerkennenswerthes hat Ernst Streben in seinen „zwölf kleinen Tonbildern" geleistet. Die Stücke sind frisch, zum Theil charakteristisch, musikalisch abgerundet und documentiren ein respectables Productionstalent. Beim Unterrichte vorgeschrittener Schüler, wie auch zur Unterhaltung werden sich die Sachen mit Vortheil verwenden lassen. — Auch die der „lieben Jugend" gewidmeten „Clavierstücke" von Richard Hol sind solider Natur und bieten eine ebenso ansprechende, wie bildende Musik für jüngere Spieler. Die uns vorliegenden drei Hefte enthalten vier Nummern, betitelt „Jugendzeit — fröhliche Zeit", „An einem Festtage", „Märchen" und „Scherzino." G. R.

Lieder und Gesänge.

Für eine Singstimme mit Pianoforte.

Th. Leschetizky, Op. 26. Sechs Gesänge für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig und Berlin, Bureau de Musique. Heft I. Pr. $17^1/_2$ Ngr. Heft II. Pr. $17^1/_2$ Ngr.

——, Op. 28. Zwei Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebendaselbst. Pr. $17^1/_2$ Ngr.

Robert Radecke, Op. 23. Vier Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, T. Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung. Pr. $22^1/_2$ Ngr.

August Härtel, Op. 12. Vier Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, C. F. W. Siegel. Pr. $17^1/_2$ Ngr.

Jac. van Eijsden, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Rotterdam, W. C. de Vletter. Pr. 1 fl. 80 kr.

Hermann Bethke, Op. 5. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, Jul. Weiß. Nr. 1. 10 Ngr. Nr. 2. 5 Ngr. Nr. 3. 10 Ngr.

Carl Löwe, Op. 129. Drei Balladen für eine Singstimme mit Piano. Berlin, Schlesinger. I. Der Teufel. Pr. $17^1/_2$ Ngr. II. Der Nöck. Pr. $^3/_4$ Thlr. III. Die Schwanenjungfrau. Pr. (?)

Wir beginnen die Besprechung vorangezeigter Novitäten mit Th. Leschetizky's „Gesängen" (Op. 26 und Op. 28), die eine durchaus solide Kunstbildung verrathen, den besseren Erzeugnissen der neueren Gesangsliteratur beizuzählen sind und wegen ihres musikalisch-ästhetischen Gehaltes Beachtung in weiteren Kreisen verdienen. Charakteristisch im Ausdruck, den Anforderungen in Bezug auf correcte Declamation Rechnung tragend, dabei anmuthig in Rücksicht melodischer Erfindung und manches harmonisch Interessante darbietend: werden diese „Gesänge" auch strengeren Anforderungen gegenüber Befriedigung gewähren. Die aus den Liedern sprechende poetisch gesunde Anschauungsweise, welche nicht eine Spur von krankhafter Ueberschwänglichkeit aufkommen läßt, hat uns für den Componisten eingenommen und wird nicht verfehlen, in musikalischen Kreisen gleicherweise günstig zu wirken. — Die „vier Lieder" von Robert Radecke bieten nach keiner Seite etwas Erhebliches. Der Componist ist bestrebt, zu dem gewählten Texte, den er weniger als poetische, sondern mehr als rhythmische Vorlage zu betrachten scheint, eine gefällige, wohlklingende Musik zu schreiben, ohne sich um lyrische Verinnerlichung oder Charakteristik des Ausdrucks sonderlich zu kümmern. Daß er bei dieser Weise musikalischen Schaffens etwas Originelles und Wirkungsvolles nicht zu Tage gebracht, brauchen wir wol kaum besonders zu versichern. — August Härtel's Lieder sind gefälliger Natur und enthalten manches Gelungene. Vor Allem verdient das Streben des Componisten, der textlichen Vorlage gerecht zu werden, anerkennende Erwähnung. Im Ganzen jedoch hinterlassen Härtel's Lieder einen nur matten Eindruck, weil es der musikalischen Ausführung derselben fast durchgängig an poetischem Schwunge gebricht. Am gelungensten ist die dritte Nummer „Geh nicht fort", die eines nachhaltigeren Eindrucks gewiß sein darf. — In den Liedern von v. Eijsden spricht sich ein hübsches Talent aus, anmuthig und solid zu schreiben. Der Componist scheint noch Anfänger zu sein und nach vorschwebenden guten Mustern zu produciren. Auf dem betretenen Wege dürfen wir ihm sicherlich noch recht lohnende Erfolge in Aussicht stellen. Die sechs Nummern des Heftes, dessen auffallend nachlässige Correctur gerügt zu werden verdient, sind: „Aus meinen Thränen sprießen." „Wenn ich auf dem Lager liege." „Ueber die Berge", sämmtlich von H. Heine. „Sage mir nur nicht willkommen", von Rückert. „Will ruhen unter den Bäumen hier", von Uhland. „Im Fliederbusch ein Vöglein saß", von Reinick. — Die Lieder von Herm. Bethke gehören dem anständig-heiteren Genre an, sind geschickt gemacht, dankbar für den Sänger und hinterlassen einen günstigen, wenn auch nicht tieferen und nachhaltigeren Eindruck. — Von den angezeigten Löwe'schen Balladen liegt uns Nr. 2 „Der Nöck", norische Sage von Kopisch, vor. Die musikalische Illustration derselben ist sehr matt, ohne charakteristischen Ausdruck, fast trivial, und die Art und Weise der Textbehandlung weist diese Composition auf einen längst abgethanen Standpunct. Der Productionsfond des Componisten ist augenscheinlich erschöpft und vermag selbst den auf ein bescheidenes Maß zurückgeführten Anforderungen der Jetztzeit nicht mehr zu genügen. G. R.

Folgende zur Besprechung vorliegende Gesangspiècen erwähnen wir in Kürze, da dieselben fast sämmtlich den Charakter des Leichtgefälligen, Unterhaltenden mit einander theilen und außerdem auf besondere Bedeutung keine Ansprüche erheben. — „Monodie. Ein Lied ohne Umfang gedichtet, componirt und stimmlosen Gesangsfreunden gewidmet“ von Carl Gollmick (Frankfurt, G. H. Hedler's Nachfolger. Pr. 45 kr.), ein gelungener Scherz, der — wie die vorliegende 8. Auflage beweist — viele Freunde und ein dankbares Publicum gefunden. — „Gedenke mein“ für Baß oder Bariton von Aloys Hennes, Op. 6 (Erfurt, F. Bartholomäus. Pr. 10 Ngr.), ein hübsch componirtes, ansprechendes Gesangsstück, Hrn. Carl Formes gewidmet. Aus demselben Verlage sind hervorgegangen: „Vergiß mein nicht“ von Friedrich v. Wickede (Op. 9. Pr. $7\frac{1}{2}$ Ngr.); „Mädchen mit dem rothen Mündchen“ von demselben (Op. 19. Pr. $7\frac{1}{2}$ Ngr.); M. J. Bergl, Op. 1. „Ich grolle nicht!“ für eine Baßstimme (Pr. $7\frac{1}{2}$ Ngr.). Die beiden Lieder von Wickede sind ansprechend und dankbar, das von Bergl recht wohlgemeint, aber noch sehr den Anfänger verrathend. — „Drei Lieder“ von Carl Attenhofer, Op 1. (Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. $12\frac{1}{2}$ Ngr.); Louis Schubert, Op. 8 zwei Lieder „Schlaf wohl, du lieb Geselle“ und „Ich sah's an ihren Augen“ (Berlin, Schlesinger. Pr. 15 Ngr.), beide Werkchen von geringer eigner Erfindung und nirgends über das Gewöhnliche sich erhebend. — Hölty's „Aufmunterung zur Freude“ findet in der Composition von Jean Becker (Cassel, Carl Luckhardt. Pr. $7\frac{1}{2}$ Ngr.) einen ziemlich trivialen Ausdruck, der in einem aus übergroßer Lustigkeit angehängten, aber sehr überflüssigen la-la-Coda sich bis zum Widerwärtigen steigert. — Innig, gefällig, eine angenehme Unterhaltung gewährend, sind die in demselben Verlage erschienenen Lieder von Heinrich Weidt: „Meine Perle“ Op. 57 (Pr. $7\frac{1}{2}$ Ngr.); „Wie denk ich doch bei Tag und Nacht“ — „Wie lieb ich dich!“ Op. 59. (Pr. $7\frac{1}{2}$ Ngr.) — „Ich will dich auf den Händen tragen“ von Theodor Bradsky (Berlin, T. Trautwein. Pr. $7\frac{1}{2}$ Ngr.), fast überschwänglich-gefühlvoll, einschmeichelnd-süß, im Geschmack des großen Publicums, das dieses Lied nie ohne „stürmischen Applaus“ hören wird. — Von charakteristischer Haltung, dabei sang- und dankbar ist „Ständchen“ von Louis Köhler, Op 6 (Berlin, Schlesinger. Pr. 5 Ngr.); frisch empfunden, heiteres Leben athmend, leicht ausführbar und gut unterhaltend erweist sich das „Hochzeits-Lied“ für Sopran und Alt von Hermann Krigar, Op. 20 (Berlin, T. Trautwein. Pr. 10 Ngr.).

Von J. H. Schanken liegen Lieder mit französischem Texte (von C. Michaels fils) vor unter dem Titel: 3 Mélodies avec Piano (Amsterdam, Th. J Roothaan. Pr. Nr. 1. und 3. à 10 Ngr., Nr. 2. 7 Ngr.). Inhalt: La Chaumière, Romance. L'Orpheline, Mélodie. La Mère du Pêcheur, Romance dramatique. Eine harmlose, gefällige, melodiöse Musik mit einfach gehaltener Begleitung, Freunden dieses Genres durch leichte Ausführbarkeit sich empfehlend. G. R.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Die nachverzeichneten, zur Anzeige und Beurtheilung vorliegenden Werke eröffnen uns fast sämmtlich keine sehr erfreuliche Perspective in das Gebiet der modernen Unterhaltungsliteratur. Das Produciren auf eben diesem Gebiete trägt oftmals so auffallend das Gepräge der Unreife und Leichtfertigkeit, daß der Beurtheiler in nicht geringe Verlegenheit kommt, über derartige Productionen sich auszusprechen, ohne dabei die Grenzen üblicher Ausdrucksweise zu überschreiten. Es wird keiner eingehenden Rechtfertigung bedürfen, wenn wir uns bei dieser Besprechung der größtmöglichen Kürze befleißigen.

W. Krüger, Op. 103. *Les Cloches du Soir* (Abendläuten), Rêverie-Méditation pour Piano. Berlin, Schlesinger. Pr. 20 Ngr.

———, Op. 104. *Marche des Bohémiens Russes.* Morceau de genre pour Piano. Ebendas. Pr. 20 Ngr.

Auch beim gefühlvollsten Vortrage und bei liebevollem Eingehen auf des Componisten Intention (?) bleibt die „Rêverie“ ein fades Salonstück voll nichtssagender Tonspielerei, das Niemandes Seele erquicken kann. Es mehrmals nacheinander anhören zu müssen, wäre eine Zumuthung absonderlicher Art. Der „russische Zigeunermarsch“, anfangs nicht ohne charakteristische Färbung, fällt im „Trio“ ganz aus seiner Rolle und weiß sich leider nicht wieder in den rechten Marschton zu finden. Wir halten die Veröffentlichung derartiger Werke für um so ungerechtfertigter, je höhere Opuszahlen dieselben tragen.

J. H. Bonewitz, Op. 10. *Chant d'amitié* pour Piano. Philadelphia, C. Andrä. (Pr. ?)

———, Op. 13. Polonaise für das Pianoforte. Ebendaselbst. (Pr. ?)

———, Op. 17. Divertissement für Piano. Offenbach, J. André. (Pr. ?)

Der Componist feiert in seinem Op. 10 die „Freundschaft“ in Phrasen von sehr zweifelhaftem Ausdruck, in gediegen langweiliger Weise, die von Gefühl und Begeisterung keine Spur aufkommen läßt. Der Kunst und dem auch nur Unterhaltung suchenden Publicum ist sehr wenig damit gedient. — Das „Divertissement“ eröffnet ein Polonaisen-Bruchstück; an dasselbe schließt sich ein Walzer an. Darauf folgen ein Polka-Allegretto, ein gar wenig sagendes Andante von unglaublicher Inhaltsleere und das Ganze schließt eine Tarantelle, welche durch eine 54 Tacte lange rhythmische Eigenthümlichkeit (zu sechs Achteln der rechten Hand begleitet die linke in ♪ ♪ ♪ ♪ !) den Spieler bis zur Verzweiflung zu treiben im Stande ist. — Irgend welchen musikalischen Werth kann auch die „Polonaise“ nicht beanspruchen.

C. E. Pathe, Op. 43. *La Blondine et la Brunette* pour Piano. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

„Blondine“ figurirt in Form eines „Polka-Impromptu“, „Brunette“ in Form einer „Polka-Mazurka de Salon.“ Die Sachen sind gefällig, unbedeutend, ohne Inhalt.

Ans. Ehmant, Op. 10. *Marche romantique* pour Piano. Berlin, Schlesinger. Pr. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Da das Stück, dem — beiläufig sei es bemerkt — nur eine ausschweifende Phantasie etwas von „romantischem“ Charakter ablauschen wird, im C-Tacte geschrieben ist, dürfte sich wol bei strammem Spiel ein gewisser Marsch-Rhythmus durchfühlen lassen. Der Componist gefällt sich in dieser Arbeit, auf beinahe vier Blattseiten ein winziges Motivchen ohne Bedeutung immer in derselben Form erscheinen zu lassen, was unwillkürlich den Eindruck großer Unbeholfenheit macht.

Ans. Ehmant, Op. 11. *Presto à la Tarantella* pour le Piano. Berlin, Schlesinger. Pr. 20 Ngr.

Die „Tarantelle“ zeigt allerdings das rasch pulsirende sechsachteltactige Leben dieses bekannten heißblütigen Genres, ohne sich sonst durch musikalisch bemerkenswerthe Eigenthümlichkeiten oder durch Erfindung irgendwie auszuzeichnen. Das Productionsvermögen dieses Componisten ist gering, eine Bemerkung, die wir bereits bei unserer ersten Bekanntschaft mit demselben auszusprechen Veranlassung hatten.

Theodor Oesten, Op. 179. *Vision Nocturne.* Romanze für Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 10 Ngr.

Theodor Oesten hat, wie bekannt, mancherlei Brauchbares sowol für unterrichtliche Zwecke, als auch zur Unterhaltung geschaffen. Die vorliegende Pièce, glatt gearbeitet und hübsch klingend, gewährt eine ganz angenehme Unterhaltung und ist sehr leicht ausführbar.

Madlle C. F. van Rees, *Valse mélancolique* pour Piano. Amsterdam, Th. J. Roothaan. Pr. 17 Ngr.

Die Componistin beschenkt uns mit einem durchaus heiter gelaunten, in inhaltlicher Beziehung sehr unschuldigen „Valse mélancolique“, der sehr leicht zu spielen ist. Es sei fern von uns, der Künstlerin die edle Beschäftigung des Componirens durch eine splitterrichtende Kritik zu verleiten, zumal wir glauben, daß der Walzer ursprünglich nur für enger befreundete Kreise bestimmt gewesen.

Louis Böhner, Phantasie über eine Arie aus „Dreiherrnstein“, componirt und für Fortepiano gesetzt. Langensalza, Verlags-Comptoir. (Pr. ?)

Ein wenigsagendes Clavierstück, das trotz seiner Kürze Stellen aufweist, die Nichts enthalten, als — Accompagnement.

S. de Lutzau, Op. 12. *Caprice* (Neckereien) pour le Piano. Dresden, Adolph Brauer. Pr. 8 Ngr.

Rhythmisch nicht uninteressant, bei fertigem Spiel von anmuthig-drastischer Wirkung. Wir hätten dem Ganzen eine weitere Ausführung gewünscht.

Jacques Hofs, Op. 22. *Premier Nocturne* pour le Piano. Mainz, C. E. Hickethier. Pr. 15 Ngr.

W. Pfeiffer, Op. 12. *La Pompa di festa.* Polacca brillante per il Pianoforte. Berlin, Schlesinger. Pr $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Zwei Salonstücke edlerer Art. Das „Nocturne" von J. Hofs, melodiös und von elegisch zartem Ausdruck, wird bei sauberer Ausführung eine befriedigende Wirkung hinterlassen. Der Componist scheint edlere Kunstziele im Auge zu haben, ein Lob, das wir auch dem Componisten der „Polacca" nicht vorenthalten mögen. W. Pfeiffer reicht uns ein Tonstück, zwar nicht von bedeutender, origineller Erfindung, aber von entschlossenem Charakter, kräftigem Ausdruck und festlichem Gepräge. Auch nach technischer Seite läßt sich nur Günstiges sagen.

Von Hallberger's bekanntem „Salon" haben wir das 5. bis 7. Heft (à $7\frac{1}{2}$ Ngr.) des 1860r Jahrgangs, Beiträge von Wilhelm Speidel, Sigmond Lebert, Eugène Ketterer, C. E. Pathe, J. v. Kolb, J. Duprato und Louis Köhler enthaltend, zur Anzeige zu bringen. Fertigen Spielern empfehlen sich die nett ausgestatteten Hefte durch ihren theils leicht gefälligen, theils gediegenen Inhalt. — J. Zimmer widmet „allen Freunden der Gesellschaft und des Tanzes" einen „Cyclus von modernen Tänzen" (Langensalza, Verlags-Comptoir. Pr. ?), die, im Geschmacke des großen Publicums ausgeführt, wirklich tanzmäßig, sonst aber ganz gewöhnlicher Art sind. Sämmtliche Piècen sind separat gedruckt und jedenfalls einzeln zu haben. — Feineren, salonmäßigen Zuschnitt tragen zwei Polkas von S. von Lutzau, Op. 11 u. 13 (Dresden, Ad. Brauer. Pr. à 8 Ngr.). — Der vierhändigen Unterhaltungsliteratur haben wir einzurangiren: J. H. Bekker. Abendgebet (Amsterdam, Th. J. Roothaan. Pr. 10 Ngr.), ein sehr leicht ausführbares, gefälliges, auch für Anfänger brauchbares Tonstück, dem etwas mehr modulatorisches Leben zu wünschen wäre. — Für Violine mit Pianoforte liegen vor: J. Zimmer. Phantasie (Langensalza, Verlags-Comptoir. Pr. ?), ohne alle technischen Schwierigkeiten, aber gehalt- und phantasielos. — J. Feltkamp. Morceau de Salon (Amsterdam, Th. J. Roothaan. Pr. $23\frac{1}{2}$ Ngr.). Der Violinpart setzt technische Gewandtheit und elegante Vortragsweise voraus. Bei fertiger Ausführung erweist sich das Stück dankbar und unterhaltend. — Für Violoncell mit begleitendem Pianoforte sind von Bernhard Köhler erschienen: Deux Pièces caractéristiques (Berlin, T. Trautwein. Nr. 1 Pr. 10 Ngr. Nr. 2 Pr. 15 Ngr.). Beide Stücke, dem Grafen v. Redern gewidmet, sind ansprechend, von zugänglicher Spielart und gewähren eine angenehme Unterhaltung. — Zu bemerken ist noch, daß die aus Roothaan's Verlage hervorgangenen Werke mit der Jahreszahl ihres Erscheinens versehen sind.

G. R.

Intelligenz-Blatt.

Einzelne Nummern der Neuen Zeitschrift für Musik werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.